Estudios de Platería

JESÚS RIVAS CARMONA (COORD.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2016

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2016

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2016

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2016

Estudios de platería, San Eloy 2016/ Jesús Rivas Carmona (Coord.).- Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2016

708p.
ISBN: 978-84-16551-44-6
1. Platería - Estudios y conferencias. 2. Orfebrería - Estudios y conferencias. I. Rivas Carmona, Jesús. - II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. III. Título
739.1 (082.2)

1ª Edición, 2016

ISBN: 978-84-16551-44-6

Depósito Legal MU-1045-2016

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Campus de Espinardo. 30100 MURCIA

A la Ciudad de Murcia,
obrador de Platería

Índice

PRÓLOGO
Pascual Cantos Gómez 15
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2015

ESTUDIOS

Plateros en Sevilla, México, Guatemala y Ciudad Real de Chiapas. Adiciones, nuevas obras y hallazgos colaterales 23
Javier Abad Viela
Arquitecto

Dos tratados españoles de joyería en el Siglo de las Luces 43
Pilar Andueza Unanua
Universidad de La Rioja

Narciso Práxedes Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII 61
Amelia Aranda Huete
Patrimonio Nacional

La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606 81
Aurelio A. Barrón García
Universidad de Cantabria

Sin Sciencia e noticia de las artes iberales 109
Cristóbal Belda Navarro
Universidad de Murcia

Platería de plata y de oro en el Quijote 127
José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense de Madrid

Orfebrería portuguesa del siglo XVI en Vigo. Las cruces de Cabral y Castrelos 137
Diana Dúo Rámila
Universidad de Santiago de Compostela

Platería barcelonesa en la provincia de Guadalajara 151
Natividad Esteban López
Doctora en Historia del Arte

Una vajilla para La Cena de Salzillo: gusto y ceremonia cortesana sobre una base de platería 163
José Alberto Fernández Sánchez
Universidad de Murcia

Algunas representaciones de San Eloy en Italia 179
Ignacio José García Zapata
Universidad de Murcia

Un aspecto poco conocido de los *Talleres de Arte* de Félix Granda: su arte civil 197
Emilia González Martín del Río
Licenciada en Humanidades y Gestión del Patrimonio Cultural

Un cáliz para San Esteban de los Olmos 217
César González Zamora
Ingeniero de Caminos

Sobre las alhajas y el ajuar de plata de la Capilla Real del Alcázar de Madrid en el siglo XVII 233
Carmen Heredia Moreno
Universidad de Alcalá

Una aproximación a la hebilla neoclásica en España 251
María Antonia Herradón Figueroa
Museo del Traje, CIPE, Madrid

Las joyas en el sello postal, otra forma de *ver* las joyas. 6 267
Natalia Horcajo Palomero
Doctora en Historia del Arte e Investigadora de Joyería

Las virtudes de las piedras en la Baja Edad Media 281
Kirstin Kennedy
Victoria and Albert Museum, Londres

El platero Antonio de Guzmán Moreno y el frontal barroco de la Virgen de la capilla de Jaén 289
María Soledad Lázaro Damas
C.A. UNED. Baza (Granada)

Nombramientos de contraste y marcador en Cuenca durante el siglo XVII (1599-1675) 307
Amelia López-Yarto Elizalde
Instituto de Historia, CSIC, Madrid (jubilada)

Los Refojo, una dinastía de plateros en el Lugo del siglo XX 317
Francisco-Xabier Louzao-Martínez
Universidad de A Coruña, Grupo GICAP

Tipologías romanas: Warwick 335
Fernando A. Martín
Conservador del Patrimonio Nacional (1988-2013)

Los usos de la plata en la evolución del *paso* de palio entre los siglos XVIII y XIX. Estudio de un caso sevillano 341
Pedro M. Martínez Lara
Universidad de Sevilla

De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo 361
Gloria Martínez Leiva
Investigart

Por Real Orden de Carlos IV se convoca oposición al oficio de fiel contraste de Corte tras la muerte de Blas Correa († 1806) 375
Vicente Méndez Hernán
Universidad de Extremadura

Joyas del violinista Pablo Sarasate legadas al Ayuntamiento de Pamplona 399
Ignacio Miguéliz Valcarlos
Universidad de Navarra

Bacías de barbero hispanas de los siglos XVII y XVIII 417
Francisco Javier Montalvo Martín
Universidad de Alcalá

La platería en el Ayuntamiento de Granada: un modelo de ajuar suntuario en las instituciones civiles 431
Javier Nadal Iniesta
Universidad de Murcia

Francisco Aranze y Cobos, Ensayador de la Real Caja de Guadalajara 443
Juan Carlos Ochoa Celestino
Ricardo Cruzaley Herrera
Orfebres e Investigadores Independientes

Introducción en España de la escuela de Pforzheim a través de la obra de diseño de joyería civil de Pedro Álvarez Miranda 455
María Cecilia Orejas García

Un albúm de dibujos de joyas en la Biblioteca Nacional 473
María Isabel Pérez Rufí
Doctora en Historia del Arte

La *Rosa de Oro* para las reinas de España (1868-1923) 487
Manuel Pérez Sánchez
Universidad de Murcia

Obras de platería de José Losada para la catedral de Santiago de Compostela: fuentes para su estudio y análisis de las piezas 505
Ana Pérez Varela
Universidad de Santiago de Compostela

El esplendor de la Liturgia en la Catedral de Córdoba a tráves del inventario de 1704 (III) 523
María Ángeles Raya Raya
Alicia Carrillo Calderero
Universidad de Córdoba

El platero Francisco Merino y su arquitectura 543
Jesús Rivas Carmona
Universidad de Murcia

Ejemplos de platería de Luque (Córdoba) 559
María del Amor Rodríguez Miranda
Doctora en Historia del Arte

Plateros y platería del siglo XVI en Úbeda: Juan de la Rúa, el cáliz-custodia de Sabiote y el pie de las crismeras de Iznatoraf 571
Miguel Ruiz Calvente
Universidad de Jaén

Joyas de los VII y VIII condes de Lemos 593
Manuela Sáez González
Doctora en Historia del Arte

La enseñanza de la joyería en la Escuela de Arte de Murcia 607
Carlos Salas González
Universidad de Murcia

Los Carnay, diamanteros de la Reina 617
Paloma Sánchez Portillo
Doctora en Historia del Arte

Orfebrería alto medieval catalana: El cáliz. Documentación y obra 625
Lourdes de Sanjosé Llongueras
Doctora en Historia del Arte

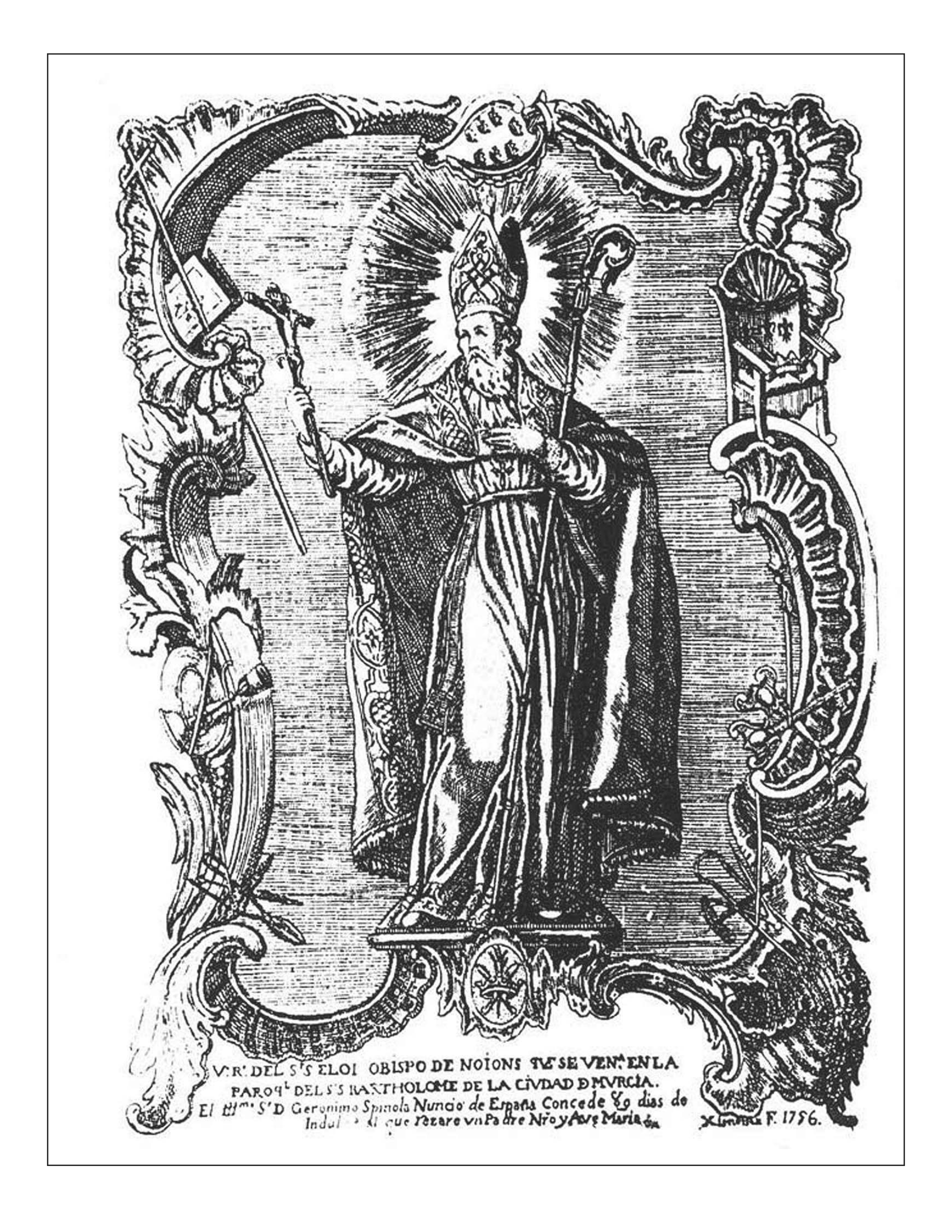
Un conjunto de platería manierista sevillana. La obra del platero Cristóbal Pérez para la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera 643
Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

El ajuar de un arzobispo nombrado para Ámerica en el siglo XVI 657
María Jesús Sanz
Universidad de Sevilla

Jóias e outros adornos preciosos em Vila Rica de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil), no século XVIII 665
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Universidade Católica Portuguesa

Los dibujos de Giovanni Miccione en el *Inventario General de Joyas* de 1773 de Casa Caracciolo di Brienza en el Archivo de Estado de Nápoles 693
Javier Verdejo Vaquero
Ana Elisa Pérez Saborido
Seconda Università degli Studi di Napoli

PRÓLOGO



Tal y como manda la tradición, es el Fiel Contraste de San Eloy el encargado de prologar al año siguiente de su nombramiento el libro de *Estudios de Platería*, que con tanto esmero y rigor científico coordina mi colega y amigo, el Catedrático de Historia del Arte, el Dr. Jesús Rivas Carmona. En 2015 el honor de Fiel Contraste recayó a la Facultad de Letras en su Centenario, en la figura de su Decano. Un gran honor y una inmensa satisfacción por dicha nominación.

No deja de sorprenderme, año tras año, el fervor, la energía y la entrega que Jesús derrocha por mantener vivo el espíritu de San Eloy entre sus alumnos y entre la comunidad universitaria. Recuerdo mi primer "encuentro" con San Eloy y su

mano derecha, Jesús Rivas. Quedé impresionado y es por ello que no me resisto a realzar las virtudes y bondades de San Eloy, ya que las de su fiel Jesús están ya más que contrastadas.

Sucintamente, San Eloy, el artífice de todo, nació en el año 588. Despierto de inteligencia y hábil en el empleo de sus manos. Como aprendiz de platero, pasaría a la corte gala para servir como tal, ascendiendo en influencia debido a su agudeza. Tanta destreza adquirió que el Rey Clotario II, su hijo Dagoberto luego y su nieto Clovis II después, lo tuvieron como propio en la corte para los trabajos que en metales preciosos. Pero lo que más llamó la atención de estos principales galos no fue sólo su arte. Eso fue el punto de arranque. Fue el descubrimiento de su personalidad profundamente honrada: un hombre cabal y recto de espíritu. El Rey Dagoberto pensó que era el hombre ideal para solucionar el antiguo contencioso que tenía con el vecino Conde de Bretaña, y es por ello que lo envía como legado, acertando en la elección dado el resultado favorable que obtuvo. No es extraño que Eloy o Eligio pasara a ser solicitado como consejero de la Corona. Patrocinó la abadía de Solignac, a sus expensas nacieron otros en el Lemosin y, en París, la Iglesia de San Pablo. Fue ordenado sacerdote, consagrado Obispo de Noyon y de Tournay y estuvo presente en el Concilio de Chalons-sur-Seine, del 644. Este artífice de los metales nobles y de las gemas preciosas que no se dejó atrapar por la idolatría a las cosas perecederas ha sido adoptado como Patrono de los orfebres, plateros, joyeros, metalúrgicos y herradores.

Este libro y el curso de orfebrería constituyen la espina dorsal académica y científica de las actividades fijadas en San Eloy, que año tras año cuida y mima en cada uno de los detalles el Profesor Rivas. Su dedicación en cada detalle no tiene igual. Así, mientras que en el curso se analiza y profundiza en el estudio de la orfebrería, platería y joyería, y en las circunstancias artísticas, culturales y profesionales, con el fin de despertar el interés por las mismas y por la investigación, entre el alumnado; el volumen recoge cada año estudios de los más prestigiosos expertos nacionales e internacionales en la materia.

Las actividades en honor a San Eloy, patrón de los plateros, culminan con una procesión en la que participan estudiantes y profesores de la Universidad de Murcia. El recorrido, con música y vítores a San Eloy, parte del Campus de la Merced hasta llegar a la Iglesia de San Bartolomé, con dos paradas obligatorias: la Facultad de Derecho y el Instituto Teológico. Al paso por las calles del centro de Murcia, los estudiantes van recogiendo las ofrendas florales de las joyerías ubicadas a lo largo del recorrido. Y es en la Iglesia de San Bartolomé donde se realizan los nombramientos de los cargos de honor de cada año: Fiel Contraste y Cofrades.

Esta conmemoración a San Eloy actualiza la unión o relación entre fe, ciencia y fiesta, experiencias que nunca debieron de separarse, pero que en la Universidad de Murcia se dan a la perfección con la Diócesis de Cartagena-Murcia y el Instituto Teológico, relaciones que se mantienen, ahondan cada vez más y que deberían ser un ejemplo.

Únicamente resta felicitar y agradecer a quienes, cada año, hacéis posible este evento por el valor añadido que supone para nuestra Facultad y por ende para nuestra Universidad.

Pascual Cantos Gómez
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2015

ESTUDIOS

Plateros en Sevilla, México, Guatemala y Ciudad Real de Chiapas. Adiciones, nuevas obras y hallazgos colaterales

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

Desde que en 2007, gracias a la activa y acogedora amabilidad de Jesús Rivas Carmona y al persuasivo entusiasmo de D. José Hernández-Mora, comencé a publicar en estos *Estudios de Platería* de la Universidad de Murcia, no he cesado en la búsqueda (fundamentalmente en fuentes primarias, pero también en trascripciones antiguas y publicaciones modernas) de nuevos datos sobre la vida y la obra de los plateros del antiguo Reino de Guatemala. Como era previsible, esta investigación ha continuado proporcionando noticias que complementan o corrigen alguno de los trabajos que he publicado en estas páginas. Así, pocos días después de entregado el artículo sobre los ensayadores de Santiago de Guatemala, publicado el año próximo pasado de 2015, mientras buscaba datos sobre los inicios del gremio de plateros en México, encontré nuevas e importantes noticias sobre el primero de aquellos, el sevillano Juan de Celada, quien con anterioridad a ser fundidor-ensayador[1] del cabildo de Santiago, lo había sido de México. En cuanto a las noticias, muchas inéditas, que daba en 2007 sobre los plateros Bozarráez, han venido a ser acompañadas por varios importantes documentos, inéditos como la mayor parte de aquellos, que sin corregir

1 Archivo General de Indias (AGI). Patronato, 286, R.33. Emplazamiento a Luis Rodríguez. Desde su origen, como recuerda este documento de 1561, los oficios de fundidor y ensayador fueron siempre inseparables, en otras palabras: eran el mismo, la diferencia entre ellos era puramente nominal. En los primeros tiempos llevaban anexos a ellos los oficios de marcador de la ciudad y alcalde-veedor de los plateros. La diferencia entre estos últimos oficios era también meramente retórica: ambos tenían exactamente las mismas atribuciones.

los anteriores en lo esencial, han aumentado exponencialmente los datos conocidos sobre varios de ellos, esencialmente Pedro el Joven y Francisco, que abren nuevos caminos en la comprensión de las platerías guatemaltecas en el siglo en el que empezó todo. Presento aquí uno de ellos: su temprana relación con Nueva España.

Juan de Celada en México[2]

En efecto, en viernes 6 de abril de 1526, tenientes de gobernador, alcaldes y regidores de "*la gran cibdad de Tenustitán*", reunidos en cabildo, acuerdan en el debate abierto sobre la manera de conseguir que los vecinos y moradores tuviesen oro menudo para gastar en las cosas de su conveniencia, que las personas que lo desearen lleven "*el oro que se dice de* ***tepuzque***[3] *que anda por la tierra, que de aquello se llevase a las casas de la fundición* (…) *e que de la ley que tiene con que corre por la tierra se la tornen a dar en presencia de su magestad, con que hagan un tomín e dos tomines e quatro tomines, e un peso e dos pesos e quatro pesos, poniendo en cada pedasico los mismos quilates porque ande por la tierra e se pueda por menudo comprar e vender, de lo qual dieron cargo a* ***Diego Martínez e a Juan de Celada, plateros que tienen cargo de la fundición***[4]. (…) *E mandáronlo pregonar. Los dichos* ***Diego Martínez e Juan de Celada*** *se obligaron de lo cumplir e los dichos Señores de les pagar al respeto de seys pesos de oro por ciento de lo que asy quilataren por razón de su trabajo e de la diminución del oro que se disminuyere*"[5].

En México, los cargos municipales, desde alcaldes y regidores, eran anuales y, salvo el de los propios alcaldes, renovables. Para todos ellos, tanto electos como nombrados, el periodo de su uso comenzaba en enero (aunque en ocasiones las actas de cabildo lo reflejaran con mucho retraso), lo que implica que Juan de Celada debió llegar a "*la gran cibdad de Tenustitán*", como se conoció a México durante las primeras décadas tras la conquista, en 1525 como tarde. A imitación de los alcaldes,

2 Aunque fue en los libros 1º y 3º de las Actas de Cabildo del Ayuntamiento de México donde encontré los primeros datos, ampliados luego por los beneméritos escribanos de la Nueva España, la puerta siempre estuvo abierta frente a mí: L. ANDERSON, *El Arte de la Platería en México 1519-1536*. Oxford University Press. Nueva York, 1941, p. 76.

3 Tepuzque significa cobre en náhuatl. El peso de oro de tepuzque era una moneda obsidional de carácter privado y ley variable, generalmente entre 9 y 12 quilates, y también, fundamentalmente, una unidad de cuenta. Pronto fue admitida en todo tipo de transacciones junto a la más apreciada "*buena moneda de Castilla*". Se daba y tomaba por un valor de 272 maravedís, igual al del peso de a 8 reales de plata que hacia 1575 le sustituyó en todas las transacciones reales, aunque bajo la denominación de peso de oro común sobreviviría más de un siglo como unidad de cuenta en la Administración de Indias. Su divisor, el tomín, valdría un real de plata.

4 **Diego Martínez**, platero, fundidor nombrado por el cabildo municipal de México. Casado con Isabel de Padilla. Llegó la Nueva España entre 1522 y 1525, poco tiempo después de la conquista, procedente de Santo Domingo en la Isla Española, ciudad de donde a su muerte eran todavía vecinas su mujer y sus dos hijas. En las actas de cabildo de México consta la buena opinión que de él mantenían tenientes de gobernador, alcaldes y regidores de la ciudad. Diego Martínez falleció entre mayo de 1527 y el mismo mes de 1528. En alguna ocasión, los escribanos abrevian su nombre cambiando el Martínez con el que firma el platero por "*Martín*".

5 Libro Primero de Actas de Cabildo del Ayuntamiento de México, 1524-1529. Ignacio Bejarano, editor. México, 1889.

se comenzó nombrando a los fundidores por parejas. Desde su origen el cargo de fundidor-ensayador llevó aparejado el de marcador de la ciudad. Cuando se formó el gremio de plateros de México, estos oficiales añadieron a sus atribuciones el gobierno del gremio con el título de "*alcaldes de los plateros*". La primera mención de este cargo en las fuentes primarias es de 1527, cuando Héctor Méndez y Diego Martínez ocupan los oficios por segunda vez.

En viernes 17 de agosto del mismo año, el cabildo "*mandó librar a* ***Diego Martínez e a Juan de Celada, fundidores****, el salario que con ellos puso la cibdad porque hiziesen el oro menudo de tepuzque que al presente corre, a razón de seis pesos por ciento por su trabajo e por las quiebras. Dióseles libramiento de ciento e cinquenta e siete pesos de oro por quanto pareció por fee de García de Llerena que hizieron del dicho oro menudo dos mil e nueve cientos e cinquenta pesos de oro*"[6].

En 19 de diciembre de 1526, Juan de Celada otorga a su compañero en la fundición, Diego Martínez[7], poder general de representación. El 14 de mayo de 1527 Martínez sustituirá en el procurador Francisco Casco el poder conferido por Celada[8]; en enero de 1527, Celada fue sustituido en la fundición por el platero Héctor Méndez, quien ya había poseído el oficio en 1525 junto al platero Francisco Soto, vuelto a España en 1527[9]. Así pues, el fundidor realizó el tornaviaje a principios de 1527, pero su estancia en España fue breve, de apenas unos meses. A finales de este mismo año, el platero solicita en Sevilla licencia de paso a Indias, en esta ocasión su destino fue un puerto de Honduras en la provincia de Guatemala.

Los 157 pesos de oro común fueron entregados a Celada y a las herederas de Diego Martínez con un enorme retraso. La orden de pago final se dio en 19 de septiembre de 1533: "(…) *se paguen a Juan de Celada e a las erederas de Diego Martín*[ez] *ciento e cinquenta e siete pesos de oro común por el oro de tepuzque que hizieron los dichos fundidores*"[10].

6 Ibídem.

7 No se han conservado los protocolos del escribano Juan Fernández del Castillo correspondientes al año 1526. La fecha de otorgamiento del poder original por Juan de Celada aparece en la escritura de sustitución del mismo por Martínez en el año siguiente (ver nota 8).

8 Archivo General de Notarías de la Ciudad de México (en adelante AGNCM). Escribano Juan Fernández del Castillo. Trascripción de A. MILLARES y J.I. MANTECÓN, *Índice y extractos de los protocolos del Archivo de Notarías de México*. Vol. II. Colegio de México. México, 1945, p. 144, nº 547.

9 Según las fuentes primarias (directas e indirectas) que he podido consultar, los primeros **plateros** que desde 1525 hasta 1532 ocuparon el oficio de fundidores en la ciudad de México fueron: (1525) Héctor Méndez y Francisco de Soto; (1526) Diego Martínez y Juan de Celada; (1527) Diego Martínez y Héctor Méndez; (1528) Pedro de Espina, el nombramiento es de agosto (¿ensayador único?); (1529) no parecen haber existido nombramientos de oficios relacionados con la platería, quizás se prorrogo el mandato de Pedro de Espina; (1530) Alonso Franco (y no Francisco Alonso como se ha dicho repetidamente a causa de un error de trascripción), con su nombramiento aparece por primera vez en la documentación el oficio de veedor sustituyendo al de alcalde de los plateros, aunque se trató siempre del mismo oficio con idénticas atribuciones, pienso que Franco debió tener compañero, pero su nombre no figura en la documentación; (1531) Alonso Franco hasta el 4 de agosto, fecha en la que por volver a España renuncia sus oficios de "*marcador y ensayador de la fundición*" en su hermano Esteban Franco; (1532) Esteban Franco y Gaspar Pérez.

10 Libro tercero de Actas de Cabildo del Ayuntamiento de México (1532-1535). Paleografía de Manuel Orozco y Berra. México, 1859.

Andrés de Buitrago y Bernardo de Oñate, plateros mexicanos parientes de los Bozarráez

En una escritura de apoderamiento firmada en Santiago de Guatemala a 21 de abril de 1573, María de Carranza, viuda de Andrés de Buitrago, platero de oro, confiere poder a Bernardo de Oñate y Alonso de Espinosa, vecinos de México, para cobrar ciertas sumas pertenecientes a la mortual de su marido[11].

Tanto María de Carranza como su hermana, Juana de Carranza, casaron con plateros. María tuvo de su matrimonio con Andrés de Buitrago un hijo llamado Diego de Buitrago, que casó con una mujer ausente de la documentación encontrada, con la que tuvo dos hijas, llamadas Francisca de Carranza y Juana de Buitrago. La mayor de las cuales, Francisca, casó con el platero Francisco de Bozarráez, lo que la convierte en nuera de un conquistador: Pedro de Bozarráez el Viejo. Juana de Carranza casó con Bernardo de Oñate, platero vecino de México.

Al platero de oro Andrés de Buitrago, documentado ya en México en 1535 con la etiqueta "*platero*"[12], lo he encontrado todavía avecindado en la misma ciudad durante 1557[13]. Francisco de Bozarráez y su hermano Pedro lo mencionan en varias ocasiones como "*uno de los primeros conquistadores de la Nueva España*", aunque no aparezca en las listas de conquistadores conocidos y no se le recordase en Guatemala 15 años después de su muerte. Su hijo Diego de Buitrago, vecino de México, padre de Francisca de Carranza, aparece entre 1553 y 1563 en numerosas escrituras notariales autorizadas en esa ciudad actuando como "*procurador de causas*", único oficio que le es atribuido. De cualquier modo, entre 1575 y 1581, algunos años después de su muerte, varios testigos entre los que figura su yerno, aseguran haberlo conocido residiendo en Guatemala.

Bernardo de Oñate

El platero, ensayador y marcador Bernardo de Oñate resulta ser, a pesar de la comparativamente elevada frecuencia con la que aparece su marca sobre obras de platería mexicana del quinientos, una de las personalidades peor conocidas en un siglo ya de suyo poco estudiado[14]. Nacido, no sabemos dónde, hacia 1525 o poco antes (en 1575, "*dixo que es de hedad de cinquenta años, antes más que menos*"[15]). Casado, ya en Nueva

11 Archivo General de Centro América (en adelante AGCA). A1.20 L.441, f. 290. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán. Aunque en un principio llegué a pensar erróneamente que María de Carranza era la madre de Francisca, mujer de Francisco de Bozarráez, lo cierto es que fue su abuela.

12 L. ANDERSON, ob. cit. Apéndice 1, p. 376. Una errata de imprenta hace que el apellido se lea "Buitrano".

13 AGNCM. Fondo siglo XVI. Escribano Pedro Sánchez de la Fuente, 13 de octubre de 1557. Andrés de Buitrago aparece debiendo 5 pesos de oro común en una cuenta comercial a Diego Méndez de Sotomayor, personaje perteneciente a una importante familia establecida en Guatemala.

14 Pese a ser conocido por especialistas en numismática desde hace décadas, el nombre de pila del platero no parece haberse publicado en ningún estudio sobre el arte de los plateros que se limitan a proporcionar su apellido.

15 AGI. México, 171, N.13. Juan de la Fuente Belluga, balanzario de la Real Casa de Moneda, solicita la merced real de servir su oficio mediante teniente.

España, con Juana de Carranza. El matrimonio tuvo al menos dos hijos, Luis y Juan de Oñate. El primero, del que conjeturo fuese platero, era en 1605 monedero de la Casa de la Moneda, siendo posteriormente nombrado, con fecha de 4 de febrero de 1611, teniente de balanzario por el virrey marqués de Salinas, que lo hizo a solicitud de Martín López de Erenchun, propietario del oficio[16]. Juan de Oñate ofrece una peripecia vital muy diferente: en 1575, siendo descrito como natural de México, de 20 años de edad poco más o menos, hijo de Bernardo de Oñate, platero, y de Juana de Carranza, moreno y con lunares en el rostro, se alistó -llevando consigo cota, arcabuz, espada y daga- en la compañía de 180 soldados enviados desde el puerto de Acapulco por Martín Enríquez, virrey de Nueva España, para reforzar la defensa de las "*Islas de Poniente*", nombre con el que por entonces eran conocidas las Filipinas[17].

Según declaración propia, Bernardo de Oñate ingresó en 1551, con 26 años de edad, en el oficio de ensayador de la Casa de la Moneda y permaneció en él, como teniente de ensayador o como ensayador interino, al menos hasta 1575. En septiembre de ese año declaró: "(…) *y que este testigo es* ***teniente de ensayador*** *de la dicha casa de la moneda desta dicha ciudad* ***de más de 24 años a esta parte*** [hacia 1550]"[18]. Sin embargo, de las tres ocasiones en que Oñate, en su calidad de "*ensayador de la Casa de la Moneda*", aparece como testigo presentado en diversas probanzas (1565[19], 1571[20] y la ya mencionada de 1575), solamente en la última se le identifica como "*teniente de ensayador*". Desde el primer momento, los propietarios de los "oficios mayores" en la Casa de la Moneda lo fueron por compra de los mismos. Cuando por alguna razón no fue posible su venta, los que ocuparon el oficio mediante nombramiento directo fueron siempre interinos que gozaban de la mitad del sueldo. Los tenientes recibían su salario de los propietarios, no del Rey, y éste era sumamente reducido, aunque la parte más sustancial de los ingresos procedía de los derechos de ensaye que el teniente cobraba directamente y guardaba una parte convenida con el propietario. En 1575, con más de 24 años en el oficio, habiendo servido con diferentes propietarios, el discreto teniente de ensayador debió pasar por todas las vicisitudes de la Ceca de México y conocerla profundamente. Sabe, por ejemplo, "*que todos los oficiales mayores de la dicha casa de la moneda: tesorero, tallador, ensayador, guarda y escribano sirben y usan sus officios por sus tenientes, poniéndolos y removiéndolos cada vez y quando ellos quieren y para ello tienen licencia de su Magestad*". Desde 1550, ningún propietario por compra del oficio de ensayador de la Casa de la Moneda está documentado como platero. Tanto en la Ceca como en las Reales Cajas fueron los tenientes y los interinos los auténticos ensayadores[21].

16 AGI. Indiferente, 2075, N.252.

17 L. MURO, "Soldados de Nueva España a Filipinas, 1575". *Historia Mexicana* v. 19, nº 4 (76) (México, abril-junio 1970), pp. 466-491.

18 AGI. México, 171, N.13.

19 AGI. México, 208, N.39. Información de mérito y oficio pedida por Gabriel Díez, teniente de tesorero de la Casa de la Moneda por nombramiento de Gabriel López de Legazpi, conquistador de las Filipinas, y luego del conde de Osorno y don Miguel Enríquez, su hijo.

20 AGI. México, 170, N.44. Juan de Santa Cruz, guarda de la Casa de la Moneda, pide le sea admitida la renuncia del oficio en su hijo, Martín de Santa Cruz.

21 Caja Real y Casa de la Moneda eran instituciones completamente distintas cuyos oficios, con el



LÁMINA 1. *Cáliz (Méjico, h. 1560). Lleva Marca ciudad (torre sobre agua), ensayador (Bernardo de Oñate), platero inédito (¿Juan de la Torre?); marca de Quinto. Colección particular, Madrid.*

mismo nombre pero con atribuciones claramente distinguibles, se vienen confundiendo con regularidad.

Entre los estudiosos de la numismática novohispana se da por hecho que el ensayador que señala su trabajo con la letra O sobre las monedas de 4 reales (tostones), 2, 1 y ½ reales de la ceca de México es Bernardo de Oñate. Durante una época indeterminada, en torno a 1557, la O inicial de su apellido aparece como prueba de ley. Una parte de ellas están acuñadas a nombre de Juana I de Castilla y su hijo Carlos I de España; en otras monedas con la misma inicial figura ya el nombre de Felipe II. Aunque no se conoce la fecha exacta, este cambio debió suceder tras la abdicación del emperador y la coronación de su hijo en 1557.

La marca OÑA/TE, junto a la marca de la ciudad (castillo sobre agua), la fiscal (M remontada de o entre columnas, todo el conjunto coronado en una ventana poligonal) y la personal de otro platero, indica que necesariamente, añadido al oficio de ensayador, debió poseer el oficio de fiel contraste de la ciudad y marcador de la plata labrada, que para entonces ya era designado por el virrey, y posiblemente ya no llevaba aparejado el de veedor de los plateros, cargo ocupado por Domingo de Orona desde 1557 hasta, al menos, 1577[22]. No puedo precisar el periodo en el que Bernardo de Oñate ejerció como marcador pero dado el comparativamente elevado número de obras con su marca, no debió ser corto. En 1580, el oficio pertenecía por nombramiento a Hernando de Godoy, que lo poseía de tiempo antes (¿1577?). En 1992, Cristina Esteras publicó 8 ejemplares de su marca[23] y desde entonces he visto otros 15 en diversas colecciones, una de las cuales, inédita y con platero también inédito, **IV**[AN] ¿de la Torre?, presento aquí (lám. 1).

Oñate compatibilizó siempre su trabajo en la Ceca con el oficio de platero con tienda pública. En 1º de mayo de 1572, el platero sevillano Segundo Martínez, escribe desde México una carta autógrafa a su padre, Domingo Martínez, dándole noticias y pidiéndole que se reúna con él en la Nueva España[24]. En la primera de ellas puede leerse: "*Al señor Hernando de Ballesteros*[25] *beso las manos y le hago saber que aquí está su sobrino Alonso de Espinosa, y Hernando de Espinosa está en la Habana. A Alonso de Espinosa*[26] *le he rogado que se salga de en casa de Oñate, que es un platero que sabe muy poco, y que se venga donde yo trabajo, que es en casa de Villasana, que es buen oficial, y él me dice que no quiere*"[27].

22 AGI. México, 216, N.56.

23 C. ESTERAS, *Marcas de platería hispanoamericana siglos XVI-XX*. Madrid, 1992, pp. 7-9.

24 **Domingo Martínez**, platero de plata en Gradas de Sevilla. Casado con Catalina de Orense. En abril de 1573 trabajaba en el taller del platero Alonso de Valencia. Parece haber tenido una estrecha amistad con el importante platero Hernando de Ballesteros el viejo, quien con 63 años, declaró a su favor en una probanza de este mismo año. **Segundo Martínez**, platero, nacido en Sevilla hacia 1645, documentado en México hasta 1612, ciudad en la que llegó a alcanzar cierta fama profesional y una estimable fortuna.

25 **Hernando Ballesteros el Viejo** (1510-1579), platero extremadamente popular en su gremio y uno de los más grandes artistas del siglo XVI en Sevilla.

26 **Alonso de Espinosa**, platero. Hijo de María de Narváez, hermana de Hernando de Ballesteros, y de Bartolomé Gaitán de Espinosa. Entre los años 70 y 90 del siglo XVI, se documentan en México varias personas homónimas, sin que hoy por hoy pueda discernir con seguridad su oficio.

27 E. OTTE, *Cartas privadas de emigrantes a Indias 1540-1616*. México, 1996, p. 69. La primera edición es de Sevilla, 1988.

En las dos almonedas de los bienes del difunto Cosme de Orrantia, platero de oro, celebradas en septiembre de 1571, Bernardo de Oñate, se adjudica varios útiles de platero (tas, punzones, cajones, buriles, etc.) y una silla vieja de montar con sus estribos[28].

Obras inéditas de Miguel Guerra

Desde que en 2010 esbocé un catálogo de obras del platero guatemalteco Miguel Guerra Ávila he podido estudiar 5 nuevas obras que llevan su marca, tres de ellas labradas en Nueva Guatemala, entre las que destaca una interesante y muy original mancerina de platillo circular, con perímetro polilobulado y jagual decorado con pasta vítrea opaca de color negro, de la colección Hernández-Mora Zapata. Todavía labradas en la Antigua Guatemala son las dos obras siguientes:

> SOPERA Y PLATO PRESENTADOR. **Miguel Guerra**, Santiago de Guatemala (ciudad hoy conocida como Antigua), 1776-1779. Marcas de burilada, platero, ciudad y Quinto Real, sobre el cuerpo y tapa de la sopera, y sobre el plato de presentación. *40x31 cm (sopera); 31 cm diámetro y 39 cm longitud con asas (plato)* (lám. 2).

La sopera es una tipología de muy rara aparición en los inventarios guatemaltecos de la época (en los que recibe siempre el nombre de terrina). Sólo en los inventarios de los capitanes generales, como Alonso Fernández de Heredia y Martín de Mayorga, se encuentran soperas de distintos modelos y materiales (plata, porcelana de China), que parecen haber desaparecido[29], de manera que ésta sopera guatemalteca inédita es el primer ejemplar publicado de su tipología.

---

28 AGI. Contratación, 209, N.2, R.2. Al platero de oro **Cosme de Orrantia**, natural de Burgos, lo he podido documentar en varias ocasiones en la Nueva España desde 1537. Parece haber gozado de buena fama y gran predicamento en el gremio, buena parte del cual aparece mencionado en su testamento (entre ellos figuran **Lorenzo de Buitrago**, probable pariente de los Bozarráez; **Gonzalo** y **Ambrosio de León**, plateros de oro; el importante platero aragonés **Domingo de Orona**, nacido hacia 1517, nombrado por el virrey Luis de Velasco el viejo, veedor de los plateros de plata desde 1557 a "*oy dia*" [1582], según propia declaración; y **Gabriel de Villasana**, a quien Orrantia debe 15 pesos). En las almonedas de sus bienes aparece un numeroso grupo de plateros de los que he podido identificar 10 individuos, aunque no siempre se anotan sus oficios. Orrantia murió en septiembre de 1571, poco después de testar, a causa de la herida "*en el lado ysquierdo sobre el bazo*" (sic) que le infringió su antiguo socio, **Gaspar Enríquez**, también platero de oro, al que acusaba de haberle robado. En su testamento, otorgado pocos días antes de morir, Cosme de Orrantia perdona a su asesino y pide que no sea perseguido por su muerte. (Datos procedentes de un trabajo sobre el marcaje de la plata en México durante el siglo XVI en el que me he embarcado).

29 Ni siquiera aparecen soperas en el inventario post mortem de la platería perteneciente a Juan Bautista Irisarri (+Guatemala, 1806) uno de los hombres más ricos del continente que disponía de un patrimonio superior al millón de pesos en el momento de su muerte. Por otra parte, conozco sólo dos soperas mexicanas anteriores a 1790. Una labrada por José del Castillo en la colección del Duque de Bailen, y otra, obra de José María Rodallega, en colección privada madrileña.



LÁMINA 2. *MIGUEL GUERRA ÁVILA. Sopera con plato de presentación (labrada en Antigua, Guatemala, 1776-1779).*

Durante el siglo XVIII, tanto en Francia como en España, fue común usar un plato o bandeja con asas como presentador de las soperas, pero muy pocos de estos conjuntos de conveniencia han llegado hasta hoy; en la colección Hernández-Mora Zapata se conserva una de estas soperas con su plato presentador, marcada en Madrid a mediados del siglo XVIII.

Miguel Guerra comenzó a usar marca personal poco después de su examen en marzo de 1776. La marca de ciudad que llevan sopera y plato (SG3) se introdujo probablemente entre 1774 y 1776, después de la destrucción de Santiago de Guatemala; en 1780 ya había sido sustituida en los nuevos punzones abiertos por el grabador Pedro Garci-Aguirre, llegado el año anterior al Nuevo Mundo. La variante de la marca de la Real Corona (RC5) que muestran las piezas está documentada desde 1747, aunque su uso debió comenzar unos años antes, entre 1737 y 1740, desapareciendo al mismo tiempo que la anterior marca de ciudad, en 1779.

Indiscutiblemente, Miguel Guerra fue el platero guatemalteco de mayor éxito durante el último cuarto del siglo XVIII. Dentro de su producción se distinguen claramente tres épocas: 1771-1776, años en los que trabaja aunque no marca por no ser maestro examinado, pero de la que ya se pueden avanzar algunas atribuciones debido a su costumbre de intercambiar en épocas diversas un cierto número de originales motivos decorativos que utilizó durante su carrera; 1776-1779, periodo en el que ya como maestro trabaja, cimentando su ya continuo gran éxito profesional, todavía en Antigua Guatemala, al que pertenecen estas piezas; y 1779-1805, años durante los cuales permanece sin discontinuidad en la cima de los plateros de Guatemala y sin duda también del continente.

Ciudad Real de Chiapas

Hoy llamada San Cristóbal de las Casas, la Ciudad Real de Chiapas fue fundada en su actual asentamiento bajo el nombre de Villa Real, un 31 de marzo de 1528:

> "*y a los treinta y un días del mes de marzo deste año de mil y quinientos y veinte y ocho: estando en un campo llano y grande que los indios llaman Gueyzacatlán, que es* [a] *dos leguas e media, poco más o menos, del pueblo de Cinacantlán hacia el oriente, cerca de un rio que por allí pasa; adonde al presente está, e tiene asentado real con la gente de su ejército, el muy noble señor Diego de Mazariegos, capitán general e teniente de gobernador de las provincias de Chiapa e los Llanos, e otras a ellas comarcanas* (...)".

Este paraje fue el segundo emplazamiento en el que se ensayaba crear la nueva población. En el primer intento de asentamiento, realizado el 4 de marzo anterior en un lugar más bajo y cercano al Mar del Sur (Pacífico), la futura cabecera de la región fue bautizada como San Cristóbal de los Llanos. El primer intento había sido frustrado por la insatisfacción de los españoles con las condiciones del lugar.

> *"E que después de estar así asentada la dicha villa en la dicha provincia de Chiapa, el dicho señor capitán e los dichos señores justicia e regidores de la dicha villa juntamente han buscado en esta comarca juntamente lugar e asiento para la dicha villa, adonde más sano e conveniente sea para los vecinos e pobladores. Porque les pareció que en la dicha provincia de Chiapa, no convenía estar la dicha villa asentada, por ser tierra caliente e de algunas ciénagas, e muchos mosquitos e murciélagos, e enferma para los pobladores, e por estar entre los indios de que recibirán perjuicio. Por lo cual conviene mudar el asiento de la dicha villa a otra parte donde las dichas causas no hubiese: e habiéndose visto los términos e asientos destas comarcas, les pareció que en este campo de Gueyzacatlán, hay e concurren las cualidades necesarias para la dicha población, por ser la tierra fría, e en ella haber el rio e fuentes de muy buena agua, e prados e pastos e aires, e la tierra e sitio para la dicha villa enjuto, alto e sano al parecer del médico que al presente se halló (…) e mandaron poner en la dicha plaza a un lado de ella la picota, donde se han de ejercitar las cosas de justicia. Y así mesmo mandaron poner la horca en un cerro alto que está junto al dicho asiento, de la dicha villa, a la parte del oriente"*[30].

Este cambio de asentamiento resultaría determinante en el futuro de la nueva fundación: situada sobre un territorio poco productivo, de difícil acceso y prácticamente despoblado, la bondad de su clima no bastó para atraer suficientes españoles y cimentar una economía pujante. Sin embargo, ya desde los primeros tiempos, la villa -pronto elevada a la condición de ciudad por Real Cédula de 7 de julio de 1536- adquirió en la región una importancia relativa superior a la que podría esperarse por su población y riqueza nada descollantes, características negativas derivadas de una situación alejada de los fértiles campos de las zonas bajas y más pobladas de la provincia. Las relaciones de Ciudad Real con Santiago de Guatemala fueron continuas y fructíferas, sobre todo durante los ciento cincuenta años anteriores a la revuelta de los Zendales (1712), periodo en el que existió, pese a la mencionada lejanía y dificultad de comunicación, un fluido intercambio cultural y comercial entre las dos ciudades. Protagonistas esenciales de este fenómeno fueron los frailes dominicos, cuya extraordinaria movilidad los hacía prácticamente omnipresentes en la región[31]. Tras la revuelta mencionada, la provincia entera entró en una suave pero continuada decadencia que no se detuvo hasta la llegada las reformas de 1786-1787, culminadas con la creación de la Intendencia de Chiapas. En cualquier caso, esta perceptible

30 FRAY ANTONIO DE REMESAL, O.P., *Historia General de las Indias Occidentales*. Edición y estudio preliminar de C. SÁENZ DE SANTA MARÍA. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1964.

31 En muchos aspectos, la Orden de Predicadores se comportó en Centroamérica como una auténtica empresa comercial moderna que proporcionaba desde servicios financieros hasta comerciales o fabriles. Su importante contribución al desarrollo de la región ya hace tiempo que viene siendo reconocida por los especialistas. De hecho, cuando los frailes fueron expulsados de Guatemala y México, se produjo un fuerte impacto negativo, fácilmente perceptible en el desarrollo social y económico de la zona, del que tardaría muchas décadas en recuperarse.

mejora resultó lamentablemente breve, puesto que a partir de 1809, la región se vio gravemente afectada por los sucesos de Nueva España.

Partiendo del censo de 1790, Juarros proporciona la cifra de 69.253 habitantes para toda la provincia, entonces formada por los partidos de Ciudad Real (con diferencia el más habitado), Tuxtla y Soconusco. Apenas dos mil de ellos eran españoles peninsulares o criollos blancos; mestizos, mulatos y otras castas no superaban en conjunto los diez mil individuos, siendo indígenas puros más del ochenta por ciento de la población de la provincia.

Como centro platero, la Ciudad Real de Chiapas no parece haber tenido sino una muy escasa relevancia. Los obradores locales nunca alcanzaron un nivel de producción comparable al que tuvieron otros centros provinciales de la región como San Salvador o Quetzaltenango. Pese a disponer tempranamente de obispado (1539) y de levantarse en el territorio de su gobernación varios importantes conventos, principalmente dominicos, pero también mercedarios y franciscanos -aunque estos últimos en menor número y de menor tamaño-, la producción atribuible a platerías locales conservada en ellos y en las tres diócesis en las que se dividió la originaria, es realmente pobre en cantidad y generalmente poco destacable en calidad[32]. Naturalmente, exceptuamos de este modesto panorama algunas extraordinarias obras creadas en Santiago de Guatemala. Entre éstas destaca la cruz procesional del convento dominico de Tecpatán, marcada por Cosme Román y labrada por el platero Jorge de Mayorga antes de la muerte del ensayador entre finales de 1769 y principios de 1670, la obra maestra de la centuria en Guatemala. La custodia de Santo Tomás pertenece al primer cuarto del siglo XVIII, es obra de gran empeño que atribuimos al platero Pedro de Castro hacia 1710, también, como la cruz anterior, originalmente perteneciente al convento dominico de Tecpatán; finalmente, el juego de custodia, cáliz y copón de la parroquia de Cintalapa y algunas otras obras de bella traza y depurada técnica marcadas en Nueva Guatemala hacia 1785-1795[33]. Curiosamente, aun siendo las más destacables por su calidad entre las labradas y marcadas en la Ciudad Real, son muy escasas las obras conocidas de tipología doméstica, apenas unos cuantos platos y fuentecillas; una caja compartimentada y con tapa, posiblemente un artículo de tocador femenino; un lebrillo; una taza, hoy en el Museo de América de Madrid; y un especiero de doble tapa "*a la francesa*" con interior ricamente dorado, pieza esta última de excelente diseño y ejecución, sin duda la obra maestra de las platerías de la ciudad (lám. 3).

---

32 Hasta la llegada de la dinastía borbónica los dominicos fueron, desde no pocos puntos de vista, la principal fuerza dinamizadora de la provincia. Como ya hemos adelantado, las continuas relaciones entre los numerosos conventos de la Orden de Predicadores en la región, y la movilidad incesante de sus miembros, fueron principales responsables de que el principal de todos ellos, situado en Santiago de Guatemala, ejerciera una influencia decisiva en la provincia. De allí la presencia documentada en Chiapas de numerosos objetos de plata labrados en la capital desde mediados del siglo XVI.

33 Al no conocer la variante de las marcas que llevan las piezas, para dar esta fecha me baso en motivos exclusivamente estilísticos.

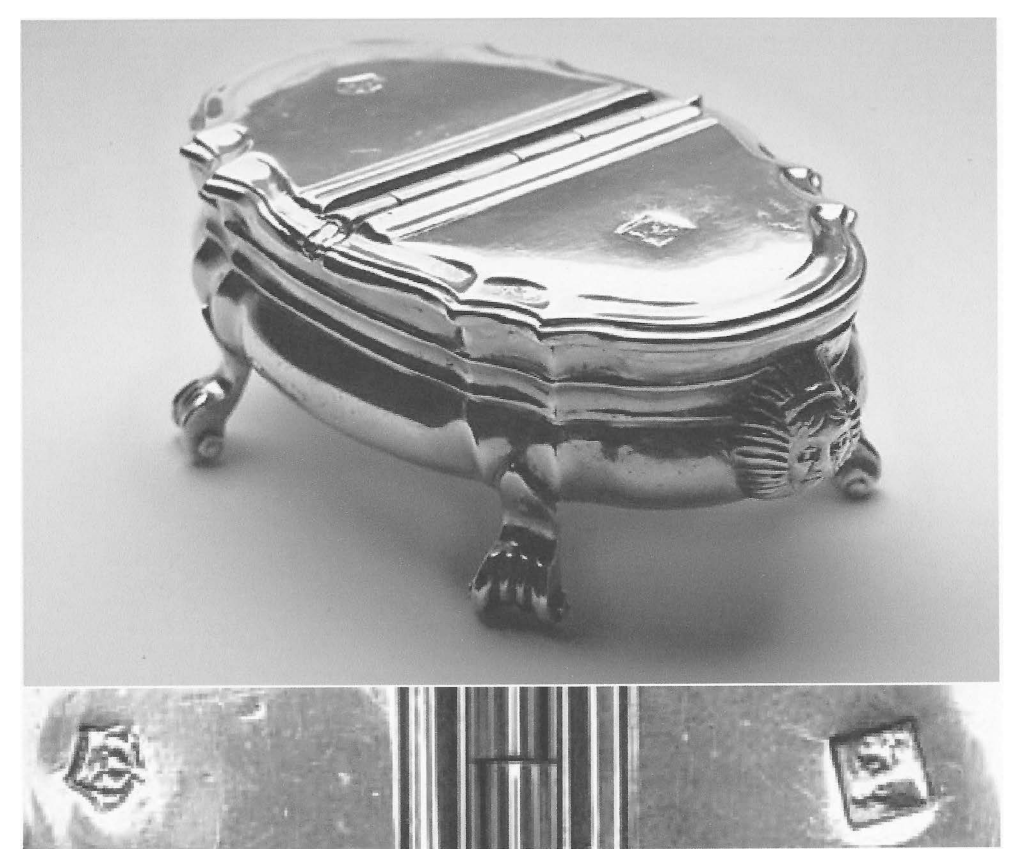


LÁMINA 3. *Salero (Ciudad Real de Chiapas, hacia 1790). Colección particular, París.*

Algunos estudiosos que siguen a Josefina Alonso han pretendido que ya en la fundación de la ciudad hubo plateros, la profesora guatemalteca apoyó esta opinión en la mención de Remesal a un "*Joan López Platero*" entre los primeros vecinos que solicitan ser empadronados. Es posible[34], pero la autora intercala una coma entre los dos vocablos, "*López*" y "*Platero*"[35]; para justificar la trasformación del apellido en oficio. Sin embargo, esta coma no existe ni en la edición príncipe de 1619, ni en la excelente edición comentada y prologada de la obra del dominico publicada por el historiador jesuita Carmelo Sáenz de Santa María[36]. En realidad, parece que en el citado contexto, el término "*Platero*" pudiera corresponderse con el segundo apellido del conquistador, que ayudaría a identificar mejor a la persona que el simple

34 En fecha tan temprana como 1525, ya se documentan en la Ciudad de México buen número de plateros, alguno incluso con tienda abierta.

35 J. ALONSO DE RODRIGUEZ, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*. Vol. II. Guatemala, 1981, p. 169.

36 FRAY ANTONIO DE REMESAL, ob. cit.

patronímico. Por otra parte, dado que en la lista proporcionada por Remesal no se proporciona el oficio de ningún otro de los miembros del grupo de solicitantes, resultaría extraño que se hiciera únicamente en este caso.

A partir de mediados del siglo XVI, la población, ya ascendida al rango de *Ciudad Real de Chiapas*, y las localidades próximas a ella, aparecen en numerosas ocasiones en la documentación generada por los plateros de Guatemala, pero siempre como receptoras de obras labradas por maestros residentes en la capital y destinadas a iglesias y conventos de la provincia. De hecho, la primera noticia segura que poseemos sobre la existencia de un pequeño grupo de plateros en la Ciudad Real es de fecha muy tardía: 1787. Entre este año y el de 1807 he documentado cinco plateros, aunque sobre uno de ellos mantengo alguna duda sobre cual fuese su auténtico oficio.

Los trámites para el cobro de los Quintos (que en un principio no incluía ni exigía el marcaje físico de las obras) parecen haberse puesto en marcha en la alcaldía mayor durante 1784, según se deduce de una certificación emitida en 1799, en la que los oficiales de la Real Hacienda dan cuenta de la entrega por parte del alcalde mayor de Tuxtla, Miguel del Pino, de 617 pesos y 2 reales recaudados en lugares de su jurisdicción, probablemente por remarcajes en su mayoría. Finalmente, se quintó plata en la capital del territorio, que incluso llegó a tener marca propia basada en el escudo de armas concedido a la ciudad en 1535: un león rampante apoyado en un castillo, ambos aterrados, en el interior de una ventana cuadrada. Al igual que en las demás provincias del reino, se utilizó también la Real Corona (RC6) como marca del Quinto Real. La primera y muy curiosa noticia que tenemos sobre la existencia de estos punzones en la ciudad es de 1799, en el interior de un expediente, abierto por exigencia de la Audiencia, referido al cobro de los quintos de la plata de iglesias y particulares:

> "(…) *Ahora resta el punto de dificultad en las presentaciones de las alajas en general, atendiendo a las dilatadas distancias de las provincias y partidos de este Gobierno,* ***no siendo accequible*** [sic, aceptable] ***el que las marcas*** [punzones] ***de los Reales Quintos se prostituyan en otras manos, ni su operación se cometa fuera de esta tesorería;*** *por lo que pasan estos ministros a demostrar el medio que les parece más proporcionado a la causa pública y al interés de Su Magestad: Pueden presentarse las platas ya trabajadas a los subdelegados de cada partido; y ellos, con fee de escribano o testigos de asistencia, deberán formar una lista o inventario especifico y claro de las alajas de oro y plata, con dueños y propiedad, el peso o su regulación por perito y remitirlo a ésta contaduría para deducir sus derechos. Estos se satisfarán por las partes al mismo subdelegado, y este les dará la certificación que se le dirija para cada interesado* (…). *Caja Principal de Ciudad Real, y abril veinte y cinco de mil setecientos noventa y nueve=Bernardo Domínguez=Luis Antonio García*"[37].

37 AGCA. A3 L.21 E.5302, ff. 9v-10.
Este largo documento contiene un traslado del conjunto de gestiones realizadas por los oficiales

Aparte de esta fecha de 1799, no tenemos ningún otro dato seguro que nos ayude a poner límites, ni siquiera tentativamente, al periodo de uso de la referida marca de localidad. Podemos aceptar, empero, que diera comienzo alrededor de 1787, al igual que lo hizo en San Salvador. En cualquier caso -a causa de su extrema rareza y de ciertas peculiaridades estilísticas que muestran las piezas que la llevan-, pensamos que esta vigencia hubo de terminar pronto, posiblemente antes de la anexión a México[38]. Entre las piezas marcadas con esta impronta, existe un muy reducido número de estilo claramente neoclásico que recuerda obras peruanas de hacia 1800-1810. Como colofón, la creación de una obra genuinamente rococó, la granada de la Catedral de Ciudad Real, se ha fechado en 1803. En cualquier caso, ha sobrevivido la cuenta de las cantidades percibidas en la Real Caja por el derecho del Quinto Real durante 1807, que alcanzan la pobre cantidad de 94 pesos en total[39]. Cabe reseñar como anomalía el hecho de que en 1803, a pesar de los años trascurridos desde el comienzo de las operaciones de marcaje, todavía no había ensayador oficial en Ciudad Real. En realidad, también carecemos de pruebas documentales de que llegara a haberlo posteriormente. La causa última de este hecho estaría en la inexistencia en la ciudad de maestros examinados y de la escasa cantidad de plata labrada por los obradores provinciales, lo que haría poco deseable el oficio, cuyos ingresos dependían en buena medida de los derechos de ensaye y marcaje por obra presentada. Por otra parte, aunque tampoco tenemos pruebas documentales de que existiera el oficio simple de marcador, está claro que se quintó plata en Ciudad Real. Es posible que, como ocurrió en diferentes lugares del territorio -Sonsonate, Totonicapán y Granada entre otros-, se habilitara a un funcionario subalterno o a un platero local (aun sin examinar, pues ninguno lo estaba) para tal menester.

En total, tras varios lustros de búsqueda, a duras penas he visto una veintena de ejemplares de esta impronta, la mayoría sobre obras de tipología doméstica, incluyendo varios platos de vajilla. Aunque es seguro que habrá más, no parece que la cifra pueda crecer decisivamente[40]; desde luego, se puede asegurar que nos encontramos ante la marca de localidad más rara en el antiguo Reino de Guatemala. Las colecciones guatemaltecas que hemos podido estudiar no parecen disponer de objetos con este origen; aunque en varias colecciones privadas y públicas, estadounidenses y

---

reales de la Intendencia a partir de 1787 hasta 1806, sobre el asunto del pago de los derechos reales sobre la plata y oro no quintados en la provincia de Chiapas. En su interior se contienen referencias a cobros del impuesto desde 1784.

38 Salvo un lebrillo rectangular y una caja, claramente neoclásicos ambos, fechables hacia 1800-1815, todas las piezas con la marca de Ciudad Real de Chiapas que conozco (salvo el especiero o salero doble que sigue modelos franceses de época Regencia) están labradas en un estilo rococó más o menos transicional, traslación literal del utilizado en la Nueva Guatemala hacia la última década del siglo XVIII.

39 AGCA. A3.1 L.1072 E.19413.

40 Hemos encontrado varias marcas falsas, todas ellas de aspecto inexperto y poco verosímil, que intentan copiar la impronta original. Sin embargo, algunos de estos punzones espurios fueron usados sobre objetos de época señalados con una *Real Corona* auténtica, lo que -como ya ha sucedido en ocasiones- puede inducir a error.

españolas, se hallan algunas piezas interesantes. En el propio México, la presencia de piezas seguras marcadas en Ciudad Real es limitadísima. Como colofón, las alhajas de oro y plata para el servicio de la Catedral alcanzaron un monto comparativamente poco destacable en el ámbito del Reino de Guatemala:

> "*El 26 de octubre de 1787, por el presbítero don Josef Coello se presentaron al Quinto mil doscientos quarenta marcos tres y media onzas de plata perteneciente a la santa Yglesia Cathedral, y pagó el derecho de mil ciento veintiséis pesos dos y medio reales*"[41].

En 1788, la plata presentada por el propio convento de Santo Domingo de la ciudad pesó 458 marcos 1 onza y 3 ochavas, cantidad que nos parece poco descollante, sobre todo si la comparamos con los más de dos mil marcos de plata, sin contar el oro, que poseía el convento dominico de la Nueva Guatemala. Jorge Olvera trascribe inventarios (al parecer realizados en 1790) de las iglesias de Soyatitán y Socoltenango que muestran un número de objetos muy bajo, sobre todo si de nuevo los comparamos con los conocidos de iglesias de pueblos de las provincias de Honduras, Nicaragua, o de la misma Guatemala[42]. No he podido encontrar en el AGCA los inventarios que debieron ser redactados en las iglesias y monasterios de la provincia entre 1784 y 1800. Todos los documentos que he llegado a estudiar son copias y resúmenes de recibos que proporcionan exclusivamente el peso de la plata y la cantidad satisfecha, pero no especifican el número ni la tipología de los objetos. Así, por ejemplo, en 1799:

> "*Los Ministros Principales de Exército y Real Hazienda de la Yntendencia de Ciudad Real de Chiapa=Certificamos: que de los libros de quenta y razón del año de mil setecientos ochenta y siete, primero de este establecimiento, hasta el de mil setecientos noventa y ocho próximo pasado, constan los pagos hechos al ramo de Quintos* (…)"[43].

La atribución directa a talleres de la capital de la provincia de objetos carentes de su marca propia resulta completamente imposible; el único criterio que se ha venido utilizando para discernir el lugar de origen de estas piezas, es la calidad del diseño y del oficio de la obra, lo que, en cualquier caso -aunque no pueda ignorarse-, parece completamente insuficiente e incluso acientífico. Pese a una primera propuesta para

41 AGCA. A3 L.21 E.5302, f. 1v. A título de ejemplo, la platería de la iglesia del Espíritu Santo de Quetzaltenango, entonces una simple parroquia, alcanzaba por estas mismas fechas (1784) un peso que superaba los dos mil cuatrocientos marcos de plata; para no mencionar que las alhajas inventariadas en los tres grandes conventos de la ciudad, alcanzaban conjuntamente -y llegaban a superar entre 1783 y 1787- los tres mil marcos de plata.

42 J. OLVERA, *La Platería Colonial de Chiapas*. Universidad Autónoma de Chiapas. Tuxtla, 1992.

43 AGCA. A3 L.21 E.5302, f. 1.

ello en 1799, y una nueva reclamación en 1803, es muy improbable -y no hay noticia de ello- que llegara a erigirse gremio de plateros en Ciudad Real de Chiapas[44].

Plateros residentes en Ciudad Real de Chiapas

José Mayorga

Maestro platero, vecino de Ciudad Real. Cronológicamente el primero de los plateros documentados en dicha ciudad. Creemos que, al igual que sus colegas en la localidad, nunca llegó a examinarse y desconocemos cualquier aspecto de su vida privada, así como la totalidad de su obra al no haber usado marca propia. Entre los plateros que realizan pagos por el Quinto Real durante 1807 no figura José Mayorga, pero sí lo hace un Mariano Mayorga, quizás hijo suyo.

Durante 1787 Mayorga aparece realizando diversos pagos en la Real Caja: "*Oct. 20 / Por el maestro platero Josef Mayorga, derecho de veinte y tres pesos seis reales, derecho de veinte y seis marcos una onza de plata que quintó pertenecientes a la iglesia del pueblo de San Lucas* [sic]"[45].

Estos pagos del platero se repiten los días 27 y 30 de octubre, por la plata de la iglesia del pueblo de *Totolapam* (sic, actualmente Totolapa), y por unos ciriales pertenecientes de nuevo a la parroquia del pueblo de San Lucas, con un peso total de 34 pesos y 6 y ½ reales y 13 pesos 4 reales respectivamente.

Entre los trámites administrativos para el cobro de los quintos de las alhajas de oro y plata en las iglesias de Chiapas, José Mayorga firma el inventario de las alhajas de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción del pueblo de Soyatitán. En este reducido inventario figura una "*patena con su pie*", rarísima tipología de la que conocemos solamente tres ejemplares, todos de la primera mitad del siglo XVII, marcados en Zaragoza (2) y en la Ciudad de México el tercero[46].

En 1799, Mayorga seguía con su obrador abierto y de manera incomprensible desde un punto de vista administrativo, pasaba ante los funcionarios locales como "*maestro examinado*", título que ni tenía ni podía tener, al no existir en este año gremio o ensayador en Ciudad Real, ni haber viajado a Guatemala para los trámites del examen[47].

---

44 La Constitución de 1812 suprimió los gremios y aunque fueron restaurados en 1815, ya no es probable que en tan corto periodo de tiempo se erigiese *ex novo* el de plateros.

45 Ibídem nota 43, f. 1-1v. Parece que se trató de un remarcaje y no de plata nueva, tampoco está claro el significado que tiene aquí la expresión "*quintó*", ¿solamente satisfizo el impuesto, de lo que se le dio certificado, o también se marcaron las obras? La ambivalencia del verbo "quintar" permite el nacimiento de la duda.

46 Un folio de este inventario aparece reproducido en J. OLVERA, ob. cit., lám. 24.

47 AGCA. A1.16.7 L.32 E.453.

Otro documento similar al clasificado en la nota 37, en cuyos folios se resumen actuaciones y correspondencia de los oficiales de la Real Hacienda en Ciudad Real.

Norberto Ballinas

Maestro platero. Las escasas noticias que poseemos sobre él distan mucho de ser concluyentes. Pudiera haberse examinado, pero creemos que no lo hizo; diversos autores le atribuyen el labrado de la "*granada*" de la Catedral, pero no se nos informa sobre la fuente documental de la que se ha extraído tal noticia[48]. Conocemos dos objetos sobre los que se halla una marca rectangular en la que se lee "vallinas" (*sic*) en letra redondilla minúscula, pero como ya hemos dejado dicho en otros capítulos de este trabajo, el apellido Ballinas, pese a su rareza en la Península, es sumamente común en Centroamérica, por lo que es posible que en este caso se trate de una marca de propietario[49]. En realidad, poco o nada sabemos del maestro, salvo que existió y que fue uno de los tres plateros con tienda abierta en la ciudad en los últimos años del siglo XVIII. Probablemente se apartó de su oficio antes de 1807, Ballinas no figura entre los plateros de la ciudad que realizan pagos por quintos en ese año, y en 1812 está documentado como administrador de Correos de Ciudad Real de Chiapas[50].

A finales de 1798, la Intendencia de Chiapas propone a un tal "*Norverto Ballinas maestro platero de esta ciudad*" para el oficio de ensayador, pero también marcador y veedor de la Real Caja[51]. Al mismo tiempo, el platero solicita a las autoridades guatemaltecas la creación de un gremio de plateros en la provincia. No sabemos lo que éstas terminaron proveyendo; el caso de Ballinas en Ciudad Real resulta muy similar al de Tomás Carrillo en San Salvador, pero mientras de éste último nos han llegado variadas referencias por diversos conductos documentales, del chiapaneco nada más hemos podido averiguar.

Luis Interiano

Maestro platero vecino de Ciudad Real. Al igual que sus compañeros, es muy probable que nunca realizara un examen formal de maestría, al menos en 1799 todavía no lo había realizado.

En 14 de enero de 1799, los "*Oficiales Reales Ministros de la Real Hacienda de esta Ciudad Real de Chiapa*" le identifican como "*maestro ya recibido*" y dicen que Interiano es uno de los tres plateros con tienda abierta en la ciudad. Sin embargo, en Guatemala, el contador Argüello se muestra muy escéptico al respecto, preguntán-

48 R. ANDREU QUEVEDO, "Platería Colonial en Chiapas", en *Cinco siglos de plástica en Chiapas.* Tuxtla Gutiérrez. Chiapas, 2000. El autor deriva la noticia de Jorge Olvera, quien a su vez la atribuye al estudioso local Flavio Antonio Paniagua.

49 Por ejemplo, conocemos otros tres plateros guatemaltecos de la misma época que llevan este apellido, dos en la capital, los hermanos Manuel Jesús y José Rufino Ballinas y Gálvez, y un tercero de fugaz aparición en Trujillo en 1803, aunque éste bien pudo ser alguno de los anteriores. Las obras son una taza de bocados y una cuchara del modelo llamado "de filetes", ambas en CP española. En ambas piezas la marca personal viene acompañada únicamente por la marca del Quinto Real (RC6).

50 AGCA. A3.8 L.2900 E.43166.

51 AGCA. A3.1 L.2155 E.32301.

dose en virtud de qué derecho había el platero conseguido la licencia, no habiendo en la provincia ensayador habilitado para realizar los exámenes pertinentes[52].

En 1807, el platero satisface 50 pesos por el importe del Quinto Real[53].

Mariano Mayorga

Maestro platero. Posiblemente fuese hijo de José Mayorga. En la lista de los Reales Quintos percibidos por la Intendencia de Chiapas durante 1807, consta que Mariano Mayorga ha pagado 28 pesos por el quintado de la plata presentada ante los oficiales reales[54].

D. Juan José Gordillo

¿Maestro platero? Este personaje aparece entre los pagadores del Quinto Real de 1807 con la cantidad de 16 pesos. Sin embargo, tiene derecho a tratamiento, lo que hace pensar que pudo tratarse de un alcalde mayor o de un párroco satisfaciendo el impuesto por alhajas ya existentes en la iglesia a su cargo.

Plateros en otras localidades de la provincia

Como sucedió en no pocas poblaciones menores del antiguo reino de Guatemala, debieron encontrarse plateros en otras localidades de Chiapas distintas de la capital. La documentación nos ha proporcionado el nombre de uno de ellos, vecino de Chiapa de Indios (Chiapa de Corzo), cuya historia termina mal.

Pedro Rodríguez

"*Platero pobre*". "*Español, natural de la ziudad del Puerto de Santa María en los Reinos de Castilla*", vecino de Chiapa de Indios, casado, en 1720 tenía 35 años. Reo en Auto de Fe, acusado de mentir bajo juramento en las informaciones previas al matrimonio de Bartolomé Ortiz, "*natural de la ziudad de Mérida en la provincia de Campeche, de hedad de veinte y cinco años oficio mercachifle*", quien lo había presentado como testigo de su "*falsa y supuesta soltería*" para poder casarse con Rosa María de Arriola y del Próspero, vecina de Chiapa de Indios, lo que logró en agosto de 1720[55].

Bartolomé Ortiz fue condenado por bigamia en 1722, tras lo cual, el Santo Tribunal de la Inquisición de México acusó a Pedro Rodríguez de falso testimonio y lo puso en prisión. Tras diversas declaraciones y testimonios, persuadido de la culpabilidad del reo y de que éste había sido sobornado con dinero para delinquir, el Tribunal dictó una condena que hoy nos parecería, más que severa, extrema y terrible.

52 AGCA. A1.16.7 L.32 E.453, f. 19v.
53 AGCA. A3.1 L.1072 E.19413.
54 Ibídem.
55 Archivo Histórico Nacional. Inquisición, 1731, Exp. 22.

En efecto, en noviembre de 1726, se emitió sentencia por la cual, tras casi 4 años en prisión provisional, el platero Pedro Rodríguez sufrió embargo de sus bienes, se le aplicaron 200 azotes "*en forma de justizia*", fue mostrado en el pueblo penitenciado "*con insignias de testigo falso*" y, finalmente, se le condenó por 10 años de destierro a más de "*veinte leguas*" de Ciudad Real y de Chiapa de Indios, de los que durante los 6 primeros había de servir a S.M. como "*gastador sin sueldo*"[56] en el castillo de San Juan de Ulúa o en el de Nuestra Señora del Carmen, en cuyos destinos el penitenciado estaba obligado a confesarse y a rezar el Rosario[57].

56 Los gastadores eran tropas de primera línea, serlo sin sueldo ni posibilidad de rebaje equivaldría a pertenecer a una suerte de "batallón de castigo".

57 Debido a lo insano del clima y para evitar o reducir las continuas bajas por enfermedad, la guarnición de tropa veterana de San Juan de Ulúa debía ser relevada cada determinado tiempo.

Dos tratados españoles de joyería en el Siglo de las Luces

PILAR ANDUEZA UNANUA
Universidad de La Rioja

Si durante la Edad Media la literatura artística se limitaba a meros recetarios para ser empleados en el taller y el saber técnico se transmitía de manera oral al círculo social inmediato, el Renacimiento supuso un radical cambio tanto en el propio conocimiento de las artes como en su divulgación. Los humanistas, tomando la Antigüedad como referencia, redescubrieron a Vitruvio desde la crítica arqueológica y filológica, y dieron inicio a la especulación artística a través de tratados -inicialmente destinados a príncipes- en los que progresivamente se fueron incluyendo aspectos técnicos gracias a los avances científicos y a las facilidades ofrecidas por la imprenta. En este extraordinario medio de difusión, muy elitista y minoritario en sus orígenes, los orfebres estuvieron muy presentes y jugaron un papel de gran relevancia como tallistas de punzones, abridores de matrices, fundidores de tipos de imprenta, grabadores y autores de accesorios de lujo como apliques de encuadernación[1].

Desde que Alberti redactara su *De re aedificatoria*, la tratadística moderna fue nutriéndose de ejemplares en el ámbito de las artes. De manera progresiva, coincidiendo con el Renacimiento y el Barroco, fueron proliferando estos manuales, fundamentalmente en el campo de la arquitectura, sin que faltaran los de pintura y, en menor medida, los de escultura. Frente a estas disciplinas artísticas, las artes decorativas no contaron con tanto apoyo teórico, si bien el arte de la platería y de la joyería, que requería conocimientos muy diversos, pero al mismo tiempo específicos, que iban desde las aleaciones de los metales preciosos y su pesaje, a la naturaleza y características de las piedras preciosas y el modo de tallarlas, se apoyó en algunas publicaciones. Las figuras de Benvenuto Cellini y Juan de Arfe resultaron

1 R. SOLER I FABREGAT, *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*. Gijón, 2000, pp. 21-24.

fundamentales en el ámbito mediterráneo, al igual que el alemán Georgius Agricola, cuya obra *De Re Metallica*, publicada en latín en 1556, tuvo gran valor para quienes trabajaban con preciados metales y minerales.

La explotación minera española en sus dominios americanos propició también la profundización en el conocimiento de los procesos metalúrgicos y la amalgamación de los minerales como ponen de manifiesto la obra del clérigo Álvaro Alonso Barba quien, tras importantes estudios de las minas del virreinato del Perú, editó en 1640 *Arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por azogue. El modo de fundirlos todos y como se han de refinar, y apartar unos de otros* (Madrid, 1640), y *Resumen del Arte, o Cartilla del nuevo beneficio de la plata en todo género de metales fríos y calientes*, que vio la luz de la mano de Lorenzo Felipe de la Torre Barrio y Lima en la capital peruana ya en 1738.

Lógicamente el espíritu racionalista que fue asentándose en Europa de manera progresiva propició nuevas publicaciones sobre los metales para facilitar la labor de los plateros como el *Prontuario y guía de artífices plateros, en que se dan reglas para ligar, religar y abonar y reducir cualquiera cantidad de oro y plata a la ley y quilate que S.M. (que Dios guarde) manda en la Real Prágmática de 28 de febrero de 1730*, publicado en la Villa y Corte en 1734, y cuyo autor, José Tramullas y Ferrera, se denominaba escultor de oro y plata. No faltaron tampoco los tratados que llegaban de otros países como *Élémens de chimie docimastique, à l'usage des orfèvres, essayeurs, et affineurs*, de Pierre de Ribaucourt, impreso en París en 1786, cuya traducción al español realizada por Miguel Gerónimo Suárez se editó en la Oficina de don Antonio Fernández en Madrid en 1791.

Si las obras relativas a los metales preciosos en España fueron publicándose poco a poco desde el Quinientos con Juan de Arfe y su *Quilatador de la plata, oro y piedras* (Valladolid, 1572) y *De Varia commensuracion para la Esculptura y Architectura* (Sevilla, 1585), todo parece indicar que no fue hasta el Siglo de las Luces cuando en nuestro país aparecieron tratados y manuales dedicados exclusivamente a la joyería, en los que se estudiaban las piedras preciosas, sus características y morfología, los tipos de talla y, sobre todo, se ofrecía una serie de tablas que facilitaban la labor de tasación. Aunque previamente al Setecientos existen algunos títulos como *Libro de las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, del boticario Gaspar de Morales, que vio la luz en 1605 en la madrileña imprenta de Luis Sánchez, lo cierto es que no nos hallamos ante un tratado sobre las gemas, sino ante un libro donde se mezcla la astrología, la religión y las supuestas cualidades farmacológicas de las piedras.

Hasta el momento hemos logrado localizar dos tratados españoles del siglo XVIII dedicados estrictamente a las piedras preciosas en su relación con la joyería. Se trata de la *Litho-statica, o theorica, y practica de medir piedras preciosas*, obra de Dionisio de Mosquera, publicada en 1721, y el *Manual de joyeros, con la teorica y practica para con brevedad sacar la cuenta del valor en que se venden, y se compran los diamantes y demás piedras preciosas. Y también el oro y la plata*, que fue escrito por Martín Diego Sáenz Díez y se editó en 1781. En esta misma línea queremos destacar también un manuscrito de esta naturaleza conservado en la Biblioteca Nacional de España, adquirido en 2006, que creemos estaba destinado a la imprenta,

si bien, tras haber realizado una exhaustiva búsqueda en diversas bibliotecas y repositorios, bases de datos y en el Catálogo Colectivo del Patrimonio bibliográfico español, no hemos hallado indicio alguno de que finalmente pasara por las prensas y viera la luz, motivo por el que no lo analizaremos en el presente estudio. Dicho manuscrito, pulcramente redactado a lo largo de sus ciento veintitrés páginas, lleva por título *Práctica de tasadores de joyas. Tratado de piedras preciosas, perlas y aljófar*. Fue redactado por el platero de oro y enjoyelador Bartolomé de Fuentes en el Madrid de 1775, según reza su primera hoja. Se divide en cuatro partes, las dos primeras dedicadas a los diamantes, la tercera a los rubíes, esmeraldas, zafiros y topacios orientales y la cuarta y última a las perlas, cerrándose la obra con las correspondientes tablas tasadoras.

En 1747 se publicó en la Villa y Corte, en la Imprenta de Antonio Marín, *Theurgia general, y específica de las graves calidades, maravillosas virtudes, y apreciable conocimiento de las mas preciosas piedras del universo: Una breve explicación de los enigmáticos colores: Un discurso ilustrado giganteo: Y los raros hechos del obispo fingido Griego, legatus à latere*, escrita por Juan Bernardino Roxo, entonces, según figura en la portada del libro, "capellán mayor (jubilado), delegado apostólico, con facultades de vicario general de los ejércitos católicos en las expediciones de Orán, penúltima de Italia, y electo que fue para la que se hacía en Mallorca en el año 1740 e Inquisidor en ellos". No obstante, descartamos esta obra de nuestra lista de tratados de joyería dieciochescos, pues, aunque el autor de este libro dedicado a doña María Ana Francisca Spinola y Silva, condesa de Siruela, destina buena parte de sus cuatrocientas quince páginas a las piedras, no se trata en absoluto de un manual para el uso de plateros y joyeros. De hecho, este clérigo no se centra exclusivamente en las gemas, sino que también aborda otras piedras de variada naturaleza, que van desde el imán a la piedra bezar, pasando por la piedra pómez y otros ricos materiales como el marfil o el coral. A ello se suman además temas tan dispersos y variopintos como las banderas de Tamorlán, la significación de los colores, los gigantes y los pigmeos, o la altura de Adán. El autor hace en la obra un alarde de erudición, o al menos de manejo de fuentes que van desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. De hecho se sirve de abundantes apostillas marginales referidas a autores bien diversos como Hesiodo, Plinio, Séneca, San Agustín o Saavedra Fajardo para recoger las características de las piedras y dotarlas de valores y simbolismos, ajenos en gran medida al arte de la joyería.

Se hace necesario advertir en este punto, y puede comprobarse en los títulos de todas las obras mencionadas, que la idea que en la actualidad tenemos en torno a los conceptos de joyero, joya y joyería nacieron cuando declinaba el siglo XVIII[2]. Hasta entonces, tal y como analiza Aranda Huete, los joyeros sólo podían vender en sus tiendas abalorios y joyas de poco valor, generalmente de tipo popular y realizadas con materiales como azabache, coral, vidrio, etc. Eran en general piezas de bisutería, a las que se unían otros géneros de uso personal como cajas, rosarios, botones, etc. Tenían prohibido vender joyas ricas de metales y piedras preciosas, cuyo comercio

2 Según el Diccionario de la Real Academia española, Joyero: persona que hace o vende joyas; Joya: adorno de oro, plata o platino, con perlas o piedras preciosas o sin ellas usado especialmente por las mujeres; Joyería: arte u oficio de hacer joyas; trato y comercio de joyas; tienda o taller del joyero.

era realizado por los plateros, lo que no impidió que en ocasiones se incumpliera la legislación[3].

Litho-statica o Theorica y Practica de medir piedras preciosas

Corría el año de 1721 cuando el platero de oro Dionisio de Mosquera publicó en Madrid, en la Imprenta de Francisco del Hierro, la obra titulada *Litho-statica o Theorica y Practica de medir piedras preciosas*. La dedicaba "al artífice más prodigioso, al patrón más insigne, al pasmo de los milagros, al apóstol de Francia, al obispo de Noyons, el gloriosissimo San Eloy". Así figura en la portada que ofrece el título y la dedicatoria combinando letras mayúsculas y minúsculas, enmarcadas por una sencilla cenefa xilográfica. Publicado en cuarto, el manual consta de veinticuatro páginas sin numerar, destinadas a las licencias y al prólogo, y otras doscientas dos, en las que desarrolla propiamente el tratado.

Ya en el interior la obra se inicia incidiendo nuevamente en la dedicatoria ("Al primer apóstol de Flandes, y obispo de Noyons, el glorioso San Eloy, abogado y patrón de los plateros"), a la que precede un pequeño grabado del patrón de los plateros, san Eligio (lám. 1). Bajo un cortinaje se sitúa un retablo articulado por pilastras y rematado por un dintel sobre el que se dispone una cartela con la inscripción SAN ELOY flanqueada por sendos angelillos desnudos. La hornacina acoge al santo vestido de pontifical con capa pluvial de gran vuelo. La estampa no está firmada, si bien aparece la fecha de 1718 en el ángulo inferior derecho. Manifestando que el objetivo de este libro es mostrar el valor y las medidas de las piedras preciosas, Mosquera, con un lenguaje barroco, y tomando una actitud sumamente humilde, pide al santo francés que ponga esta obra que "carece de méritos" bajo su protección: "porque si por los pobres se conocía en vida vuestra casa, y atendéis a los pobres, aun estando en la esfera; no será mucho, que por pobre de méritos, funde esta obra el derecho de aspirar, como tal a vuestro amparo". Termina mostrando su admiración y devoción al obispo platero: "Entre vuestros esclavos, y devotos, el más humilde y amante vuestro. D. Dionisio de Mosquera".

La censura fue emitida por Pedro de Ulloa, miembro de la Compañía de Jesús, catedrático de Matemáticas en el Colegio Imperial y miembro del Consejo de Indias. En su aprobación se pone de manifiesto que el jesuita ya conocía a Mosquera personalmente ("habiendo tratado al autor con comunicación amistosa") y sabía de su habilidad con las manos como artífice de joyas, descubriendo también ahora, a la luz de la lectura, su ingenio para componer este tratado, que denomina "riquísimo joyel". Resaltaba el carácter útil y pragmático de esta obra destinada a la tasación de las piedras preciosas. Destacaba además ser la primera obra que ofrecía un autor a este respecto por aportar una serie de reglas, tablas y medidas ajustadas a principios geométricos y aritméticos y basadas en la experiencia, "la mejor maestra", con el fin de gobernar las operaciones prácticas, esto es, tasar y evaluar las piedras preciosas. Elogiaba la generosidad del autor por consagrar su conocimiento al bien público fren-

3 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, pp. 351-357.

te a los que se lo guardan para sí. Finalmente realzaba las tres grandes calidades que ofrecía este libro: "deleitable, necesario y provechoso". De este modo, y no hallando nada que se opusiera a la fe católica ni a las buenas costumbre, Ulloa señalaba que se le podía dar licencia al autor para su impresión en Madrid a 22 de junio de 1721.



LÁMINA 1. *Grabado de San Eloy en* Litho-statica o Theorica, y practica de medir piedras preciosas, *de Dionisio de Mosquera*.

Prácticamente un mes después, el día 23 de julio, el doctor Cristóbal Damasio, canónigo de la colegial del Sacromonte Ilipulitano Valparaiso, de Granada, inquisidor ordinario y vicario de Madrid, otorgaba su correspondiente autorización, tal y como figura en la Licencia del ordinario. Por su parte Juan Muñoz, contraste de la corte y tasador de las reales joyas de cámara de la reina desde 1698[4], aprobaba también la publicación del libro, afirmando que, reconocida la obra, "merece particular alabanza el estudioso trabajo que se reconoce ha puesto para perficionar una tan útil como laboriosa obra, conseguida a costa del desvelo, y largas prácticas, espe-

4 Una breve biografía de Muñoz puede verse en: A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 349.

culaciones, y estudiosa aplicación a la geometría, y arithmética, no valiéndose de lo vulgar, y común de esta ciencia, sino es de las reglas mas ciertas, y seguras, que su continuada aplicación, exercicio, y buenos principios le han dictado". Alababa su gran utilidad y provecho al público, ponderando asimismo su necesidad, pues todo el mundo estaba interesado en que se aplicara un justo valor a sus alhajas. Juzgaba así que era obra digna de ser impresa el 17 de julio de 1721.

Finalmente, según consta en el libro, el monarca concedía licencia para la impresión en San Lorenzo de El Escorial el 25 de julio de 1721. Figura a continuación la fe de erratas y el testimonio de Baltasar de San Pedro y Acevedo, escribano de cámara del rey, certificando que el libro, formado por veinticinco pliegos y medio, había sido tasado en 255 maravedís como precio para su venta. Era 14 de octubre de 1721.

La obra se articula a través de un prólogo y ocho libros, cada uno de los cuales se divide a su vez en varios capítulos. La primera página de todos los libros, sobre el título, ofrece una sencilla cenefa xilográfica en la parte superior, excepto el libro primero donde se sitúa un friso de roleos. Arrancan todos los mencionados libros por medio de una letra capital igualmente xilográfica con decoración vegetal. Estructuralmente los libros primero y segundo están dedicados al diamante; el tercero a los rubíes; el cuarto a las esmeraldas; el quinto a los zafiros y topacios; el sexto a las amatistas, espinelas, granates, jacintos, aguamarinas, crisolitas y turquesas; el séptimo a los aljofares y perlas y el octavo a una variedad de piedras preciosas.

En el prólogo Mosquera habla de la capacidad de adorno de las piedras preciosas, así como de su papel para dar majestad y riqueza a reyes y poderosos, ligándolas también al culto sagrado. Su escasez y belleza ha propiciado su estimación y aprecio y, aunque son muchos los que han escrito sobre sus virtudes y calidades, nadie en España ni en su lengua ha trazado sobre lo más importante de ellas como son las reglas y métodos seguros "para darles el legítimo, y cierto valor a sus medidas, y tamaños". Para evitar el juicio vago de los tasadores y sus dudas, "con manifiesto riesgo de perjudicar la hazienda agena" y con el fin de brindarles unas normas seguras, Mosquera ofrece unas tablas para las tasaciones de piedras preciosas. Afirma que llega a ellas desde el estudio, la investigación y su profesión como fabricante en oro y como tasador, así como desde algunos principios de la geometría y la aritmética. No ignora, continúa, que algunos como Juan de Arfe, al que califica de "insigne ensayador de plata, y de oro", ya escribieron sobre el valor de las piedras, pero "mas tan en ayunas y tan por encima", que con lo que dejaron escrito no lograron lo que se hace en este libro. Finaliza el prólogo informando de que su único fin es contribuir con esta obra al bien público. No busca la gloria propia. Disculpándose por su estilo "muy llano y sin lima alguna", informa de que solo persigue que los que puedan sacar algún provecho de ella la entiendan, por lo que su máxima ha sido la claridad, especialmente porque quienes pueden interesarse en ella no son retóricos ni gramáticos, sino hombres "que por lo regular, no profesan más letras que las necessarias a su exercicio, y ocupación". Finaliza esta introducción explicando la estructuración que da al libro y el porqué del título elegido. Así afirma que *lithos* significa piedra en griego y *statica* es la palabra utilizada por los matemáticos para referirse a "la mensura del peso, y gravedad de los cuerpos", argumento principal de esta obra.

Tanto el libro primero como el segundo están dedicados al diamante. El libro primero se divide a su vez en seis capítulos. Se inicia aludiendo a su perfección y aportando información sobre su lugar de origen, sus características: "claro, resplandeciente y cristalino", y su dureza, citando lo que Plinio decía sobre ellos en su *Historia natural*, así como su resistencia al fuego narrada por Teofilacto Simmocata (Teofilacto Simocates). El segundo capítulo se centra en lo que llama la perfección artificial del diamante, es decir, la belleza que se le da a través de la talla, cuyo proceso va explicando. Los instrumentos para medir y pesar estas piedras preciosas son recogidos en el tercer capítulo, para dedicar el cuarto a poner ejemplos de medición y ofrecer tablas que ayuden a ello. El capítulo quinto va destinado al valor de los diamantes, mientras el siguiente al coste de la labor del diamante en bruto. Distingue entre ellos los que llama puntas naifes, lascas tendidos y rebolludos.

Consagró el libro segundo a la medida y tasa de los diamantes. Consta de diez capítulos en los que explica de manera pormenorizada el procedimiento para calibrar y calcular el peso de estas piedras preciosas y establecer su precio, de acuerdo con las distintas formas que tenga en su base o rondís. Varios de los capítulos se dirigen a explicar detenidamente las tablas que emplean los tasadores para evaluar los tres tipos fundamentales de diamantes: los fondos, los rosas y tablas, también denominados delgados, ofreciendo asimismo información para la tasación de los diamantes brutos y cómo devaluar los defectuosos e imperfectos, que según informa, requiere experiencia y gran conocimiento de la pedrería. Este segundo libro se completa con un grabado -firmado *Ios Perez scul*- que encierra veintiséis figuras de geometría a las que previamente ha hecho alusión en el texto, y diecisiete tablas extendidas a lo largo de once páginas con pesos y tasaciones, a las que también se ha ido refiriendo en los capítulos previos.

El libro tercero, dividido en tres capítulos, está asignado al rubí, que define como "algo más blanca que el diamante, aunque más hermosa por su color, transparencia, y grandísimo resplandor, que lo es tanto, que parece centella". Ocupa el segundo lugar en el escalafón de las piedras preciosas por ser menos duro que el diamante. Nacen en Ceilán los que son muy encendidos, pero también en África, aunque éstos son más claros. Además de exponer cómo se labran, ofrece explicación sobre cómo se forman las tablas para su tasación, tablas que cierran el libro distribuidas a lo largo de cinco páginas. No olvida pormenorizar el valor que pierden estas piedras cuando son imperfectas.

Esta misma estructura -características de la piedra, modo de tallarla y tablas de tasación, incluyendo en este caso además ejemplos prácticos- se sigue en el libro cuarto dedicado a la esmeralda, "una piedra de un color tan verde, que no hay otro en la naturaleza que no sea más, ni que más hermosamente deleite la vista. Es más blanda que el rubí, y por eso tiene el tercer lugar entre las piedras preciosas. Dícese que en un tiempo valió tanto como el diamante, pero después, que se descubrieron tantas en las Indias occidentales, su abundancia, y el haberse hallado algunas en pedazos grandes les perdió aquella estimación". Las de más precio, explica, son las orientales procedentes de Egipto. Para ser perfectas deben ser cuadradas de labor, de color muy encendido y de gran fuerza y resplandor, "que su verde tire un poco a amarillo, y no a oscuro".

El libro quinto se centra en los zafiros y los topacios de los que nuevamente ofrece tablas para su tasación. El primero "piedra de un color azul celeste, y transparente, que puesta contra el sol despide de sí unos rayos, y resplandores", procede de la India oriental. Por su parte el segundo "es una piedra amarilla, color de oro, muy diáfana, y limpia, más fuerte, y de más dureza, que todas las demás piedras preciosas, fuera del diamante". Ambas gozan del mismo precio, por lo que las tablas de tasación son similares. Advierte en este libro de que muchas piedras preciosas se falsifican, bien a través de una pasta hecha en hornos de fuego que imita el color de la piedra deseada, bien poniendo tintura entre dos cristales, e incluso en el caso del zafiro por no haberse hallado tinta de su color se procede a colocar entre dos cristales un vidrio azul muy delgado pegado con una gota de almáciga. Por eso recomienda a los tasadores desengastar las piedras para tasarlas sin error.

El libro sexto recoge otras piedras preciosas con sus correspondientes características morfológicas y tablas de tasación a través de varios capítulos. En el primero se ciñe a las amatistas "piedra de color violado, muy diáfano, y centelleante", de las que dice que hay tres tipos: amatistas orientales, de las que existen muy pocas, de Cartagena y blancas. En segundo lugar se dedica a las espinelas "especie de rubí, pero más blanda que éste, de menos brío, y que arroja todo el resplandor a la superficie". Los granates y jacintos reciben estudio en el tercer capítulo, aunque con tablas de tasación distintas. Según señala Mosquera el granate se diferencia del rubí por ser más oscuro. Por su parte los jacintos son piedras de color anaranjado "que tira a bermejo, encendidas, y transparentes", y los hay orientales y ordinarios. El último capítulo se destina a las aguamarinas ("piedra azul, color muy claro, a el modo del zafiro, más no despide de sí tanta luz como éste, y es tan blanda que sin dificultad le entra la lima y al propio tiempo es tan seca, que se brizna a el engastado"), amatistas blancas de Cartagena ("piedra muy cristalina, que hace unos como visos morados, más blanda y menos centelleante, que el amatista oriental), crisolitas ("piedra de color verde muy claro, blanda a el labrado, y briznable a el engastarse, por su sequedad"), jacintos ordinarios ("más blandos y de menos brío que los orientales") y turquesas ("piedras azules, sin transparencia alguna"). Completa el capítulo con seis páginas de tablas tasadoras.

El libro séptimo estudia las perlas. Mosquera informa de que entre las piedras preciosas que no son diáfanas, sino de cuerpo opaco, la más bella y de mayor estimación es la perla, como lo es el diamante entre las diáfanas y transparentes. Se crían en el mar, dentro del seno de las conchas del nácar. Su color es blanco, de superficie lustrosa. Se recogen en diversos mares, destacando las de las costas de las provincias de Moabar, Ormuz y Golfo Pérsico en la India oriental, y en Cabo de Vela, Panamá, Isla Margarita, Puerto Rico, Florida y costa de California en América, si bien las mejores son las de Margarita y Ormuz. Sus formas y tamaños, prosigue, son variados: redondas, aovadas, aperilladas, etc. Pero también las hay "torcidas, desiguales de superficie, en diferentes tamaños, que se dicen berruecos, saliendo algunos de pedazos grandes con buen lustre, que se aplican para cuerpos de animales, o camafeos". Se denominan aljófares las perlas pequeñas y redondas, muy usadas para las manillas de mujeres. Las muy menudas sólo sirven para bordar labores y reciben el nombre de aljófar común. Entre los aljófares, de acuerdo con su tamaño, pueden

denominarse medio rostrillo, medio rostrillo mejor, medio rostrillo grueso, rostrillo menudo, rostrillo cabal, rostrillo grueso, cadenilla y los llamados de diez granos en onza. Las perlas más perfectas se llaman margaritas y son redondas, iguales, blancas y de buen lustre, con el agujero de su taladro derecho. Aumentan su valor cuando hay varias similares en tamaño, color y bondad. Partiendo de estas bases explicadas en el capítulo primero, los demás capítulos, hasta ocho, se consagran a su tasación de acuerdo con sus características, poniendo ejemplos y ofreciendo para cerrar el libro las correspondientes tablas a lo largo de diez hojas.

El capítulo final lo asigna a resumir algunos aspectos destacables de las piedras estudiadas, profundizando en sus lugares de origen y tipologías, y aportando virtudes y propiedades medicinales que les atribuían naturalistas, físicos y médicos. Informa asimismo de algunas piezas destacables. Para ello en algunas ocasiones cita a autores clásicos como Plinio, Teofrasto, Calistrato, Demóstrato, Alejandro Polistor (Alejandro Polimata) y Juba.

Entre los diamantes señala los cuatro mayores de los que se tiene noticia: uno propiedad del gran duque de Florencia, otro del gran Mogol, un tercero que adquirió el duque de Orleans a un caballero inglés de nombre Pit para el rey de Francia por un valor de 666.666 pesos de plata doble, y el que posee el rey de España, "un fondo cuadrado, cabal de esquinas, y perfecto de aguas, limpieza, y talle, aunque es algo baxo de biseles. Tiene de área cinquenta y seis quilates, y pesa quarenta y siete y medio". Lo adquirió Felipe II cuando casó con la reina Isabel, hija de Enrique II de Francia, por 80.000 escudos, de manos de Carlos Afetari en 1559. Pesaría en bruto casi 100 quilates y se estimó entonces en 156.800 ducados de plata.

De los rubíes recoge la noticia que daba Anselmo Boecio, médico del emperador Rodolfo II, sobre un ejemplar del tamaño de un huevo de paloma, heredado de su hermana Isabel, viuda de Carlos IX, que costó 60.000 ducados. Da cuenta también de un noble veneciano, de nombre Josaphat, a quien estando de embajador en Persia en 1472, le enseñó el rey Usunfasan un rubí balax tabla, de un dedo de grueso, con peso de dos onzas y medio, y color sin igual, sobre el que el propio monarca le dijo que no lo cambiaría ni por un reino. No obstante, dice obtener este dato de Filóstrato y su obra *El cíclope*, lo cual evidentemente es un error por su anacronismo. En Francia, en 1659 Monsier Doret, consejero del parlamento de París, tenía tres rubíes "de rara hermosura" de 123 quilates y medio, de 244 quilates y tres cuartos y otro de 209 quilates. Dentro de las esmeraldas da noticia de piedras de gran tamaño como la referida por Teofrasto, que recibió como regalo el rey de Babilonia de cuatro codos de largo y tres de ancho, o la que colgaba de un arco en la iglesia de Maguncia del tamaño de medio melón. Menciona también seis esmeraldas que manejó Hernán Cortés, estimadas en 100.000 escudos. Otras curiosidades que ofrece es la referencia a una sortija con una crisolita que portaba Luis XIII y que imitaron sus cortesanos para su propio adorno, o la turquesa de gran tamaño que poseía en su gabinete el duque de Florencia del tamaño de una nuez en la que estaba grabado un retrato de Julio César. Entre las perlas destaca la famosa Peregrina, una perla perilla de buen oriente y peso, de 126 quilates, propiedad de la casa real española, así como dos perlas que poseyó Cleopatra, una de las cuales se llevó a Roma y partida por la mitad servía de arracadas a la estatua de Venus.

Manual de joyeros

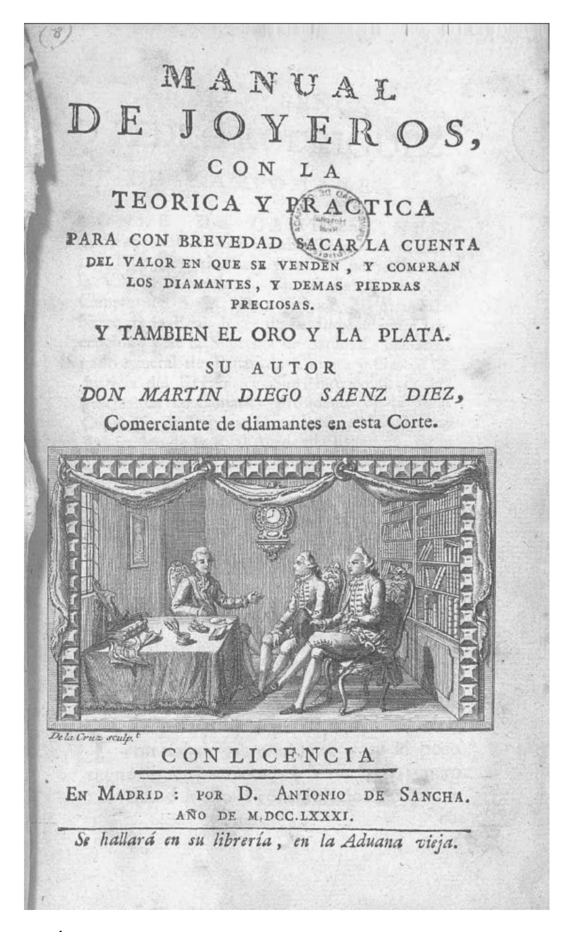
En 1781 en la afamada imprenta madrileña de don Antonio de Sancha (1720-1790) veía la luz un nuevo tratado perteneciente al ámbito de las artes bajo el título *Manual de joyeros con la teorica y practica para con brevedad sacar la cuenta del valor en que se venden, y se compran los diamantes, y demás piedras preciosas. Y tambien el oro y la plata.* Su autor era Martín Diego Sáenz Díez, quien figuraba en la portada del libro como "comerciante de diamantes de esta Corte". En efecto, no parece que Martín Diego Sáenz Díez fuera un artífice de obras de metales y piedras preciosas, esto es, un platero de oro, sino más bien un comerciante que tenía una tienda donde vendía piezas de joyería. Afincado en Madrid, había nacido en Torrecilla de Cameros el 26 de septiembre de 1740. Casó con Mª Antonia de la Torre -hija de Juan Bautista de la Torre y de Ana Teresa Domen- en el Buen Retiro el 10 de febrero de 1774 y dos años más tarde tuvieron a su hijo Santiago que fue bautizado en Madrid el 26 de julio de 1776. Tanto él como su esposa y su hijo reclamaron nobleza ante los tribunales. Martín Diego alegó para ello que su cuarto abuelo había sido admitido como noble del solar de Tejada en 1596[5].

La portada del libro, de sencillez clasicista, presenta el título escrito en letra redonda mayúscula, combinando varios tamaños tipográficos e incorporando la cursiva para informar sobre la autoría y las minúsculas para reseñar el oficio del autor. Debajo figura un grabado calcográfico de formato horizontal (lám. 2). Enmarcado por una cenefa de piezas almohadilladas cuadrangulares en cuya parte superior se disponen cuatro argollas de las que pende un cortinaje, presenta el interior de un gabinete. Una librería repleta de libros a la derecha, y una ventana y un marco sobre la pared a la izquierda cierran el espacio y marcan la perspectiva de la estancia en cuyo muro frontal se sitúa un reloj de pared sobre una peana. Buena parte de este interior lo ocupa un bufete revestido con una tela rematada con flecos. Sobre ella se aprecian algunos libros y papeles enrollados, así como un tintero con algunas plumas. En este escenario se presentan tres hombres sentados en sillas de la época, de altos respaldos. Están ataviados a la moda dieciochesca, con peluca, casaca, chupa, calzón, medias y zapatos con hebillas. Uno de ellos, situado a la izquierda detrás de la mesa, parece estar hablando, mientras los otros dos lo escuchan atentamente. No resulta fácil identificar a estos individuos, si bien bajo nuestro punto de vista, el mencionado individuo podría ser Campomanes, a quien Martín Diego dedicó el libro, tal y como veremos. El hecho de llevar una banda terciada sobre el hombro derecho -Campomanes poseía la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, que le facultaba a usar la correspondiente banda de seda azul y blanca- y la gran biblioteca que cierra la estampa por el lado derecho, nos conducen a él pues era un hombre muy cultivado y gran bibliófilo, aunque también podría representar el despacho de un joyero[6].

---

5 V. CADENAS Y VICENT (dir.), *Pleitos de hidalguía que se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Extracto de sus expedientes. Siglo XVIII*. Tomo XXXVII. Madrid, Hidalguía, 2000, p. 132.

6 En opinión de Javier Blas la estampa se correspondería con el despacho de un joyero, idea



MANUAL
DE JOYEROS,
CON LA
TEORICA Y PRACTICA
PARA CON BREVEDAD SACAR LA CUENTA
DEL VALOR EN QUE SE VENDEN, Y COMPRAN
LOS DIAMANTES, Y DEMAS PIEDRAS
PRECIOSAS.
Y TAMBIEN EL ORO Y LA PLATA.
SU AUTOR
DON MARTIN DIEGO SAENZ DIEZ,
Comerciante de diamantes en esta Corte.

De la Cruz sculp.t

CON LICENCIA

EN MADRID: POR D. ANTONIO DE SANCHA.
AÑO DE M.DCC.LXXXI.

Se hallará en su librería, en la Aduana vieja.

LÁMINA 2. *Portada del* Manual de joyeros *de Martín Diego Sáenz Díez, con grabado firmado por De la Cruz* (Biblioteca Universidad de Granada).

El grabado aparece firmado en la parte inferior izquierda de la estampa: *De la Cruz sculpt*. Probablemente se corresponde con el grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, si bien, como indica Páez Ríos, no es posible precisar después de haber consultado los repertorios de estampas españolas y las actas de la Real Academia de San Fernando, si el grabador que firma unas veces Cruz, otras De la Cruz y otras Juan de la Cruz es la misma persona que Juan de la Cruz Cano de Olmedilla, que también llega a firmar como tal[7]. Este grabador nació en Madrid en 1734 y falleció

en la que pensamos nosotros inicialmente, pero que desechamos por la banda terciada que luce uno de los individuos del grabado, que suele corresponderse con las grandes cruces de las órdenes militares y civiles: J. BLAS, "Libros con estampas de la imprenta de Antonio de Sancha", en *Antonio de Sancha, reinventor de lecturas y hacedor de libros, 1720-1790*. Madrid, 1997, p. 79.

7 E. PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981,

en 1790. Hermano del conocido dramaturgo Ramón de la Cruz, fue pensionado en 1752 junto con Manuel Salvador Carmona, Tomás López y Alfonso Cruzado para pasar a París y estudiar y profundizar en la técnica de la talla dulce en arquitectura, adornos y cartas geográficas. Allí permaneció hasta 1760 apoyado económicamente por Juan de Carvajal y Láncaster y la Real Academia de Bellas Artes de la que llegó a ser académico de mérito en 1764. Entre sus obras más significativas se encuentra la *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*, 1777, así como una importantes obra cartográfica en la que destaca el mapa geográfico de la América meridional de 1775[8].

La portada del tratado se completa con los datos de edición que figuran bajo el grabado, donde se informa de su impresión por Antonio Sancha en el año 1781 y de su venta en su librería de la Aduana Vieja[9].

Tal y como hemos avanzado, Martín Diego dedicó esta obra a Pedro Rodríguez de Campomanes, conde de Campomanes, uno de los políticos e intelectuales más destacados del reinado de Carlos III, miembro de la Real Academia Española y de la Real Academia de la Historia que llegó a presidir, como ocurrió también con la Real Compañía de Impresores y Libreros del reino. Su profundo espíritu ilustrado le llevó además a impulsar la fundación de las sociedades económicas de Amigos del País.

Sáenz Díaz justifica la dedicatoria de esta obra sobre piedras preciosas a Campomanes explicando que, aunque hombre de gobierno, era persona de formación humanista: "posee los autores más clásicos, y raros que en ella cito; y más que todo, los maneja y entiende, que es de admirar en una persona tan rodeada de los negocios más graves de la monarquía". Y en efecto, así era pues este prócer asturiano era -en palabras de Enciso Recio- un bibliófilo empedernido y su biblioteca resultó paradigmática en su época. Su pasión por los libros se manifestaba como autor, como lector y como impulsor de obras. De hecho contaba con 4.995 volúmenes a los que se sumaban los 1.005 prohibidos[10]. El joyero Martín Diego finaliza la dedicatoria elogiando su persona ("sobraría material sin tocar en adulación") y destacando su modestia.

---

vol. I, pp. 260-263. No obstante, debemos eliminar como posible autor de este grabado al platero de oro y grabador Juan José de la Cruz, fallecido en Pamplona en 1777, que firmaba siempre sus obras como J^{n} La Cruz: R. FERNÁNDEZ GRACIA, "La estampa devocional en Navarra", en A. MARTÍN DUQUE (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*. Pamplona, 1996, t. II, pp. 191-192.

8 J. DE LA CRUZ CANO Y HOLMEDILLA, *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*. (Ed. facsímil. Pról. V. Bozal). Madrid, 1988, p. 10. J. VEGA, *Museo del Prado. Catálogo de estampas*. Madrid, 1992, pp. 28-29.

9 Antonio Sancha fue el editor español más importante de la segunda mitad del siglo XVIII. Su singularidad radicó en aunar las labores de editor, encuadernador y librero. Su programa editorial enlazó con el movimiento de reforma literaria impulsado por los principales foros de discusión: las Reales Academias y las Sociedades Económicas de Amigos del País: J. BLAS, "Antonio de Sancha. Editor ilustrado" en *Antonio de Sancha…* ob. cit., pp. 11-33. Sobre su biografía y su librería, ubicada desde 1775 definitivamente en la llamada Aduana Vieja, situada en la plaza de la Leña, puede verse especialmente: E. COTARELO Y MORI, *Biografía de D. Antonio de Sancha*. Madrid, 1990.

10 Sobre la biblioteca de Campomanes puede consultarse: L.M. ENCISO RECIO, "Campomanes bibliófilo", en D. MATEOS DORADO (coord.), *Campomanes: doscientos años después*. Oviedo, 2003, pp. 77-116.

El libro, publicado en octavo, se divide en dos partes bien diferenciadas. La primera, extendida a través de cuarenta y un páginas, con numeración romana, aparece bajo el título *Tratado sobre las piedras preciosas y los siete metales*, e incluye la mencionada dedicatoria, mientras la segunda parte, formada por nada menos que setecientas once páginas, está fraccionada en dos libros que figuran bajo los encabezamientos *Comercio de los diamantes y demás piedras preciosas* y *Comercio del oro y de la plata* respectivamente.

Para introducir el tratado realiza un breve discurso en el que señala que desde los tiempos antiguos el hombre usó diamantes y piedras preciosas, según se desprende de varios escritores. Y así pontífices, reyes y grandes distinguen su aspecto exterior a través de estas piedras. Se centra especialmente en el mundo romano, donde indica que las mujeres usaban arracadas, collares y brazaletes de tres vueltas de perlas, piedras de color, y sobre todo esmeraldas y opales. Pero también los hombres y mujeres de aquella civilización antigua usaban sortijas en todos sus dedos excepto el del medio, cambiándolas de acuerdo con las estaciones del año. De las féminas turcas informa de que usaban anillos en los pies, que lucían sentadas en el suelo. Finaliza este preámbulo dando un salto en el tiempo para informar de que rara es la custodia o el relicario que no hace uso de piedras preciosas, como ocurre con las imágenes y adornos de los templos, así como en los vasos sagrados de la Iglesia, sin duda una afirmación sumamente exagerada.

El tratado está formado por veintinueve capítulos dedicados cada uno de ellos a las diversas piedras preciosas que ofrece la naturaleza: diamante, rubí, esmeralda, zafiro, topacio, crisolita, amatista, aguamarina, ópalo, turquesa, sardónica, granate, bermella, almandina y amandina, Jacinto, peridoto, coral, stras y cheron, ágata, cornerina, ónix, jade, jaspe, lapislázuli y serpentina, serpentina y sanguina, piedra de toque y crapodina, cristal de roca, flur, marcasita, alabastro y porfiro y, finalmente pizarra, pedernal, esmeril y talco. Los capítulos destinados a las cuatro primeras piedras son más extensos, mientras para el resto ofrece escasas líneas, resultando muchos de los capítulos brevísimos, incluso con un único párrafo. En ellos describe las características formales de cada piedra, las variedades y tipologías, así como los lugares de procedencia. En algunos casos reseña también algunas piedras relevantes y significativas por su pureza o tamaño pertenecientes a monarcas y príncipes. Más puntualmente informa sobre el modo de falsificar algunas de ellas, detallando las fórmulas y de algunas además destaca supuestos poderes curativos. En su discurso narrativo y argumentativo cita repetida y constantemente a Plinio, haciendo referencia a su *Historia natural*, pero también se hace eco de otros autores, unos clásicos y otros más recientes: Epifanio, Solino, Filostrato, Teofrasto, Demostrato, Gesnero, Sumaise, Roque Berguevi, Tavernier, Mosquera, Juan de Arfe, Anselmo Beocio, García Horto o Mondella de Brixia. Lamentablemente se limita a citarlos sin apostillas laterales que nos impiden conocer con certeza las obras de las que toma las noticias y datos y su fidelidad a las fuentes.

Dado lo limitado del espacio, no podemos recoger cada uno de los capítulos, pero creemos necesario aludir, al menos, a los cuatro primeros capítulos que se refieren a las cuatro piedras preciosas más relevantes de la naturaleza empleadas en joyería como son el diamante, el rubí, la esmeralda y el zafiro.

Sobre el diamante, recogido en el primer capítulo, afirma que es una "de las producciones de la tierra que más linsonjea y adorna", siendo el más duro y brillante de todas las piedras preciosas. Afirma que la mina más rica de diamantes se encuentra en Golconda, en el Imperio del Gran Mogol, de la que da algunas noticias. Se trata de una mina que fue hallada casualmente por un pastor. En ella trabajan 30.000 hombres y los diamantes de más de diez quilates quedan reservados para el rey. En Oriente, prosigue, no hay mas que cuatro minas y dos ríos que producen diamantes, situadas en los reinos de Golconda y Visapur (actual India). Menciona también el diamante Arábigo, los Macedonios, el Cyprio, los Jergones y los Cenchrones. Informa de que los diamantes brutos pueden presentarse de tres formas: puntas naifes, lascas tendidos y rebolludos, y que existen tres tipos principales de diamantes: los fondos o brillantes, los rosas y los diamantes tablas. Son tres los elementos que dan estimación al diamante: su brillantez, peso y color, siendo el más perfecto el blanco. Fue Luis Berguen el que halló la forma de cortarlos y pulirlos en 1476. Previamente se usaban en bruto. Los primeros autores en hablar de ellos fueron Plinio y Solino, siendo muchos los modernos que los mencionan: Saumaise, Roque Berguen y Tavernier. Afirma que hace un siglo que descubrieron el modo de labrarlos en brillantes "el modo más hermoso y ventajoso de todas las labores", siendo el cardenal Mazarini el primero que los hizo trabajar así, conservados en la corona de los reyes de Francia. Prosigue Sáenz deshaciendo algunos mitos sobre esta piedra como su resistencia absoluta al fuego, a un fuerte golpe de martillo o a la sangre templada de cabra y manifiesta que, según demuestra la experiencia, no suspende la virtud del imán de atraer al hierro, ni señala como el imán el norte. Desmiente también el poder venenoso de los polvos de diamante, o su capacidad contra otros venenos, que califica de disparates. Destaca finalmente los diamantes más grandes de que se tiene noticia. Inicia el recorrido con el que posee el rey de España, ofreciendo los mismos datos que aportara ya Mosquera en su obra, a quien cita y de donde posiblemente se nutre. Con motivo de su matrimonio con Isabel de Valois, fue adquirido por Felipe II a Carlos Afetati de Amberes en 1559, por 80.000 escudos, y que en bruto pesaría cerca de 100 quilates. Por su parte el soberano francés posee dos diamantes muy especiales llamados el *Regente*, labrado en brillante, considerado el más hermoso del mundo por su perfección, comprado por el duque de Orleans a un inglés, que sirve regularmente en las ceremonias para adornar la frente de la corona del rey o la reina, y el *Sancy*, de figura oblonga, que fue traído al monarca por el Barón de Sancy, embajador de Francia en Constantinopla. Menciona también, como había hecho Mosquera, el diamante del Gran Duque de Toscana, tan grueso como un huevo de paloma, y el diamante del Gran Mogol, una rosa con una pequeña mancha. Pero destaca por las amplias noticias que da, el que adquirió el príncipe Orlow en Amsterdam para la emperatriz de Rusia, que en 1772 fue enviado a San Petersburgo en el navío llamado Fouge Bouke. Era un diamante brillante que fue asegurado en la capital holandesa en 550.000 florines y por igual cifra en Londres y cuyo coste, trasladado a moneda castellana, ascendía a 6.643.598 reales y 21 maravedíes de vellón. Procedía de una mina de Laborat en las Indias orientales y había sido propiedad de un mercader griego llamado Gregorio Saffras. Cierra este recorrido refi-

riendo al diamante depositado en el tesoro del rey de Portugal, de que dice sería de grandísimo valor si fuera oriental, pero procediendo de Brasil y siendo defectuoso, "desmerece mucho". Todos los diamantes mencionados, excepto el perteneciente al monarca español y al portugués, son reproducidos a través de un grabado firmado nuevamente por De la Cruz (lám. 3).

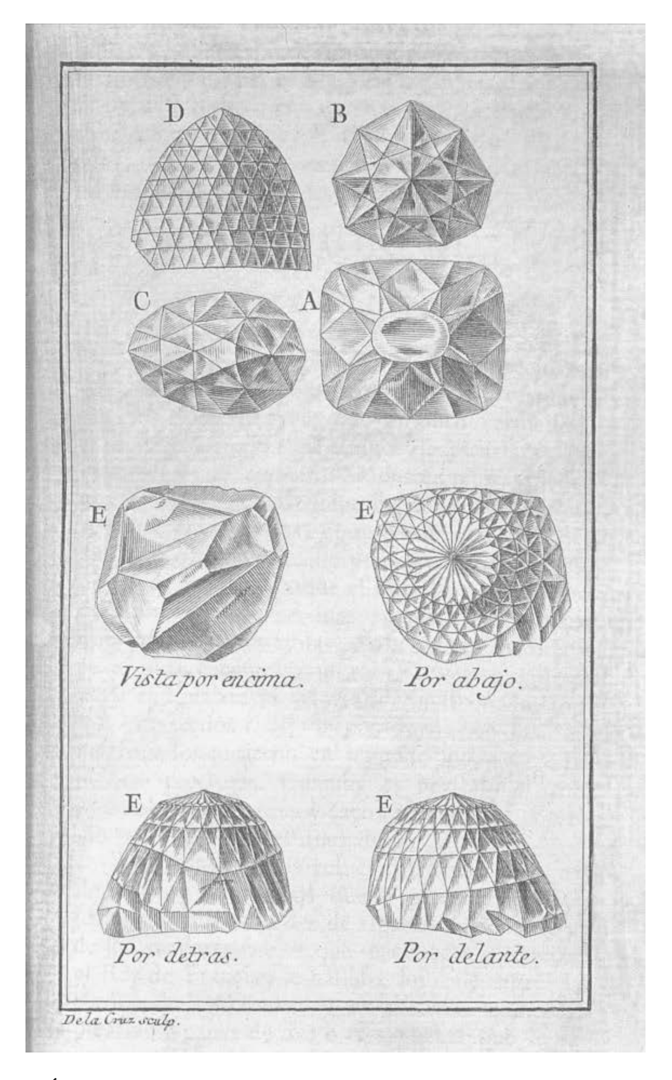


LÁMINA 3. *Grabado de De la Cruz en el* Manual del joyeros *en el que se reproducen los siguientes diamantes: A: diamante* Regente; *B: diamante* Sancy; *C: diamante del Gran Duque de Toscana; D: diamante del Gran Mogol; E: diamante de la emperatriz de Rusia* (Biblioteca Universidad de Granada).

Por su parte las características del rubí son recogidas en el capítulo segundo. Como piedra preciosa es “diáfana, hermosa por su color y resplandor. No es su color roxo de un puro vermellon, pero sí de un color de sangre de escarlata, de laca indica, o carmesí”. Se clasifica detrás del diamante por tener menos dureza, pero si es perfecto “es muy raro y caro”. Uno de los mayores rubíes lo posee el rey de Francia y otro de mayor tamaño se conserva en el tesoro de San Dionisio, cerca de París, en el que san Luis hizo introducir una espina de la corona de Cristo. Existen cuatro tipos de rubíes: el verdadero, el rubicelo, el balaxe y el espinela, cuyas características describe, destacando algunos y ofreciendo procedencias.

La esmeralda tiene “un color tan verde que no hay otro en la naturaleza que sea más perfecto, hermoso y agradable a la vista”. Informa de que Plinio distingue doce suertes de esmeraldas, siendo las sciticas las más duras y de mayor perfección. Sin embargo, en la actualidad, dice Sáenz, se distinguen entre las orientales y las occidentales. Se ignora de qué paraje de las Indias orientales vienen las primeras que son muy duras y de un verde hermoso. Por su parte las segundas se dividen entre las de procedencia americana -menciona las de Perú y Brasil- y europea (Chipre, Bretaña y otras partes). Tras señalar algunas relevantes de las que hablan diversas fuentes, ofrece el modo de falsificar las esmeraldas. Finaliza su estudio repasando las propiedades curativas de esta piedra.

En el capítulo cuarto, dedicado al zafiro, “piedra de color azul celeste, y transparente, que opuesta al sol, despide unos rayos y resplandores”, resalta que tiene igual estimación y valor que la esmeralda. Indica que los hay orientales y occidentales, siendo los primeros superiores. Proceden de Calicut, Cananor, Bisnagar y Ceilán, y los más perfectos del reino de Pegú. Los occidentales se hallan en Bohemia y Silesia. Como la esmeralda, tiene capacidad de curar enfermedades y males, además de alegrar el corazón y expeler las afecciones melancólicas.

Tras haber recorrido en veintinueve capítulos las principales piedras preciosas, y donde incluye el coral y algunos minerales, dedica el capítulo treinta a los siete metales: oro, plata, cobre, hierro, estaño, plomo, el azogue o mercurio, dando unas breves características de cada uno. Refiere también lo que llama platina que, según afirma, se encontró hace treinta años en Brasil, pero en tan poca cantidad que no se puede contar todavía como el octavo metal.

Es en ese mismo capítulo donde enumera también los “Autores que hablan de piedras preciosas”, apuntando, como recogemos a continuación, las obras que escribieron a este respecto: Teofrasto (filósofo griego cuyo tratado sobre piedras fue traducido por Juan de Laet en Amberes), Dioscórides (médico griego entre cuyos seis libros de medicina habló sobre las piedras preciosas), Plinio II (el naturalista romano que más escribió sobre las gemas), Ateneo (entre los quince libros que redactó y tradujo Jacobo Dalechamp disertó de las piedras), Marbodeo (abordó la pedrería en el siglo XI), Jorge Agrícola (médico alemán que compuso dos volúmenes, donde trató de piedras preciosas), Cristóbal Encelio (publicó en 1557 un tratado en una de cuyas partes daba noticias sobre el tema), Luis Dolce (tradujo al italiano del latín la obra *Speculum Lapidum*, que escribió el médico de Pesaro Camilo Leonardo), Gesner (imprimió en 1565 su obra sobre piedras, metales y piedras preciosas), Francisco

Rueus (galeno de Lila que editó en 1565 un tratado de piedras), Andrés Celsapin (médico de Clemente VIII que publicó en 1583 un tratado sobre ellas), Cleandro Arnobio (escribió en 1602 otro de la misma materia), Anselmo Boecio (médico de Rodolfo II que editó un tratado de piedras finas), Atanasio de Kircher (jesuita de Fulda que habló de las piedras en su obra *El Mundo subterráneo*), Esteban Clave (ofreció un tratado sobre piedras en 1635), David Jeffries (platero de oro inglés, autor de un tratado de diamantes y perlas, que fue traducido en 1765 al francés por Mr. Chaportin de Saint Lauren), Juan Jonston (médico holandés que publicó en 1665 una obra en la que hablaba de piedras preciosas), Manuel Konig (profesor de Basilea que redactó un libro de piedras finas que imprimió en 1698), Nicolás Venette (médico de la Rochela que ofreció en 1701 un tratado sobre las piedras que se engendran en la tierra y en los animales), Francisco María Pompeo Colonna (habló de las piedras en su obra *Historia Natural del Universo*) y Dionisio de Mosquera (artífice de obras de oro y tasador de joyas de esta corte, que publicó un tratado en 1731), en cuyas obras hay "bastante que aprehender sobre el asunto, encontrarán los aplicados mucho que satisfaga, instruya y adelante su curiosidad". Algunos de estos autores, como hemos adelantado, los había ido citando a lo largo del texto previamente. Desconocemos si manejó todas las obras. Es muy posible que algunas de ellas no hubieran pasado por su manos, sino que las conociera a través de otros autores.

Finalizada esta primera parte dedicada a las características de las gemas, sitúa a continuación los dos libros destinados al comercio de las piedras y metales preciosos y por tanto a la tasación. Arranca justificando la necesidad de una obra como lo suya: "Siendo notorio el comercio y uso que se hace en nuestra España de los diamantes y demás piedras preciosas; la inmensas riquezas que en ellas se encierran y atesoran, ya en alhajas de esta naturaleza, o ya en las de oro y de plata; es de notar que hasta ahora ninguno se haya dedicado a buscar reglas ciertas, y generales, por las que con más facilidad, y menos trabajo se halle sacado el importe de su valor, según a los precios que se vendan o compren". Explica por qué él se decidió a realizar esta obra que le llevó preparar largo tiempo: "Puede suceder que algún arithmético, u escritor, tuviese la intención de hacerlo, y no se quisiese tomar el trabajo, por la poca utilidad que puede sacarse de él. Pero no precediendo esta circunstancia en mí, por hallarme tan interesado como que el ramo de diamantes es mi principal comercio, y que conocidamente podía sacar el fruto de mi desvelo, en excusar las continuas sumas y multiplicaciones, que infaliblemente es menester hacer; con sumo gusto tomé por obra, dedicando los ratos que me hallé desembarazado de las ocupaciones de mi exercicio, aunque con alguna desconfianza de poderlo concluir; pero puesto en execución, y a fuerza de paciencia, y de cinco años de trabajo, conseguí dar fin a este primer libro del que hice uso por espacio de algún tiempo, no quedándome recelo de que haya la menor equivocación en ninguna de sus partidas". Y prosigue señalando que viendo la utilidad del primer libro dedicado a las piedras preciosas, le pareció conveniente escribir un segundo libro con tablas aritméticas para utilidad de los que compran y venden oro y plata "para que con igual facilidad puedan sacar el importe de su valor y hechuras". Confiesa que cuando hubo terminado la

obra no quería "darla al público, por el respeto que éste se merece, y temeroso de la censura". Sin embargo, algunos colegas de profesión le persuadieron para que la publicara y así lo hizo, tratando además de "remediar los abusos que suele haber en el modo de hacer estas cuentas por sus quebrados, pues rara vez salen tan liquidadas que no haya alguna diferencia de maravedises y aun de reales". Finaliza esta parte del manual haciendo un repaso a las pesas y su valor, advirtiendo de que es necesario revisarlas de vez en cuando "pues con el continuo uso se entorpecen y disminuyen las pesas".

Los dos libros están por tanto destinados a facilitar a los joyeros y plateros la tasación de piedras y metales. El primero de ellos está dedicado al pesaje y precio de la pedrería fina, tomando como base el quilate y ofreciendo su valor en doblones, pesos y reales de vellón, moneda de Castilla. Lo hace a través de doscientas catorce tablas, distribuidas a lo largo de cuatrocientas veintisiete páginas, a las que preceden unas breves explicaciones y tres ejemplos para facilitar su manejo. Este primer libro se cierra con un índice alfabético relativo a las piedras finas y los siete metales, que remiten no a las páginas sino a los capítulos correspondientes.

El segundo libro ofrece igualmente el precio del oro y la plata a través de ciento treinta tablas distribuidas en doscientas sesenta y seis páginas, dedicadas a los artífices plateros y a quienes comercian con estos metales. En este caso las tablas toman como referencias los marcos, las onzas, ochavas, adarmes, tomines y granos. Previamente aporta una explicación sobre las pesas empleadas para los metales preciosos, así como la división que puede resultar del marco, y muestra cuatro ejemplos.

Este segundo libro se cierra con un índice que conduce a las diversas tablas y a los ejemplos, facilitando indudablemente su uso. En nuestra opinión, aunque ambos libros se editaron conjuntamente bajo el mismo título, creemos que el segundo libro fue realizado con posterioridad como un complemento del primero.

Se cierra la obra indicando las erratas de la obra. A pesar de la extremada complejidad de tablas, llama la atención que en el primer libro haya tan solo dos erratas y solo una de ellas numeral, mientras en el segundo se refieren otras dos.

A lo largo de estas líneas hemos querido sacar a la luz y poner de manifiesto la existencia de dos tratados españoles dieciochescos centrados en el estudio de las piedras preciosas, aunque especialmente referidos a su medida y tasación. En ambos casos, y merced a las prolijas tablas que ofrecen, se trata de dos trabajos sumamente meticulosos, no exentos de dificultad técnica para su realización, que a buen seguro facilitaron la labor cotidiana ejercida por los plateros de oro y plata, joyeros y tasadores a lo largo del Siglo de las Luces.

Narciso Práxedes Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

Narciso Práxedes Soria nació en Madrid en 1786. Perteneció a una familia de artífices plateros. Era hijo de Narciso Severo Soria y de Francisca Rodríguez[1]. Realizó el aprendizaje en el obrador de su padre. Éste solicitó para su hijo la cédula de aprendiz el 30 de agosto de 1803. Acudió el 2 de diciembre de 1805 al primer examen de aprendices pero no consiguió ninguno de los tres premios. El 28 de julio de 1807 se le concedió el título de mancebo. El 26 de octubre se presentó al examen final de aprendices y obtuvo el premio de segunda clase. En la relación de oficiales del Colegio de San Eloy fechada el 1 de enero de 1808 consta aún como soltero. La Junta particular del Colegio, reunida el 26 de abril de 1813, determinó que para alcanzar el grado de maestro tenía que realizar como prueba de examen el dibujo de una sortija y ejecutar el medallón que aparecía reseñado en el Libro de Dibujos con el número 14. Recibió la aprobación el 28 de mayo y prestó juramento. Al margen se anotó que había realizado un par de aretes. En esa fecha se incorporó al Colegio[2]. Se conservan dos dibujos suyos en el archivo del Colegio-Congregación de San Eloy: uno, fechado el 26 de octubre de 1807, representa un medallón con copete. Se trata del dibujo con él que participó en el examen final de aprendices y por él que obtuvo el premio de segunda clase. El otro reproduce una sortija tipo lanzadera y está fechado el 26 de abril de 1813[3]. En el donativo ofrecido por los plateros al rey

1 Narciso Severo nació en Mansilla de la Sierra, arzobispado de Burgos. Se trasladó a la corte antes de 1755 y en 1783 recibió la aprobación como maestro platero de oro. Vivía en la calle de las Carretas nº 31.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Exposición de dibujos. Ilustre Colegio-Congregación de San Eloy*. Madrid, 1985, pp. 7 y 46.

3 Se trata del dibujo de examen para alcanzar el grado de maestro. Ibídem, pp. 26-29.

Fernando VII en 1815 aportó 500 reales, la misma cantidad que entregó su padre. El 29 de agosto de ese mismo año pidió por primera vez al Colegio una cédula para un aprendiz: Baltasar Vicente Fernández, hijo de platero[4].

Se casó en Madrid el 5 de junio de 1813 con María Manuela Vilar, hija del platero de oro y diamantista de Cámara Juan Vilar, natural de Barcelona[5]. El 4 de abril de 1815 su suegro, gravemente enfermo, envió una instancia al Rey renunciando a su plaza de platero de Cámara en favor de su hijo político, aprobado como platero de oro y diamantista por el Colegio-Congregación de San Eloy y director de su obrador. Poco después falleció Vilar pero el Rey no atendió su petición y nombró platero de Cámara a Pedro Sánchez Pescador.

Aún así, el 9 de junio le concedió los honores de platero de oro y diamantista de Cámara *en atención a los méritos y servicios del difunto D. Juan Vilar*. Juró la plaza el día 20 en presencia del conde de la Puebla, sumiller de Corps. El 16 de enero de 1816 pagó en la tesorería general 110 reales y 10 maravedís por el derecho de la media anata. Otorgó la carta de pago dos días después[6]. Y para poder ejercer su oficio justificó ante la comisión de jueces su conducta patriótica durante la dominación de los franceses y juró fidelidad al Rey[7].

Entre los libramientos efectuados por la Contaduría General de la Real Casa y Patrimonio se conserva uno fechado el 15 de febrero de 1816 a favor de Soria por la ejecución de un joyel de brillantes valorado en 59.590 reales, que el Rey regaló a la ministra de Portugal, de cuyo hijo iba a ser el padrino de bautismo. En el asa se engastó un brillante tasado en 4.000 reales y en la orla veintiséis brillantes en 52.000 reales. El metal empleado, la hechura y el estuche importaron el resto. Juan Bauzil, pintor de Cámara, realizó el retrato miniatura del Rey. Cobró por él 3.000 reales[8].

El 11 de mayo presentó al conde de Miranda, mayordomo mayor, la cuenta de un joyel de perfil circular, rodeado de dos orlas de brillantes, que acababa de elaborar. Recibió por él, 102.605 reales. Uno de los brillantes, colocado en el asa, cuyo peso era superior a los dos quilates, se apreció en 7.000 reales. Los otros dos, de quilate y medio cada uno, se estimaron en 8.000 reales. Los veinticinco brillantes engarzados en la orla interior costaron 42.000 reales y los cincuenta brillantes de la orla exterior 42.465 reales. Por el oro y la plata empleados, los cristales para proteger el retrato del Rey, la hechura de la pieza y el estuche cobró 3.140 reales[9].

No sólo trabajó para los reyes. María Josefa Alfonso-Pimentel y Téllez-Girón, duquesa-condesa de Benavente, le encomendó una guirnalda de brillantes y un alfiler de camafeos. Los brillantes se los proporcionó la propia condesa y pesaron 94 quilates. Algunos de ellos estaban sin engastar pero otros se desmontaron de las orlas de unas coquillas, de dos orlas de un cinturón y de unos pendientes. Tres

---

4 El 26 de noviembre de 1818 solicitó cédula para otro aprendiz, Eugenio Álvarez, pero éste abandonó el aprendizaje el 27 de octubre de 1819. Ibídem, p. 46.

5 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Prot. 25.620.

6 Archivo General de Palacio (en adelante AGP). Personal, 1009/1 y F. MARTÍN, *Catálogo de la Plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 409.

7 AGP. Personal, caja 490 exp. 26.

8 AGP. Reinados, Fernando VII, caja 428.

9 AGP. Reinados, Fernando VII, caja 404.

de los brillantes, los más grandes, se colocaron en los centros de las tres flores y se valoraron en 2.000 reales cada uno. El resto se engarzó en los pétalos y en las hojas. El platero, además, adquirió por 8.040 reales varios diamantes que pesaron catorce quilates. Por la hechura, el oro, la plata y el estuche para guardar la joya pidió 12.824 reales. Por el oro y la plata empleados en el alfiler y por su trabajo percibió 235 reales. Tuvo que pagar 258 reales al tasador que valoró las piedras reutilizadas. Y por componer un collar de coquillas y unos pendientes requirió 168 reales. La suma total ascendió a 21.525 reales. El 14 de junio recibió 13.525 reales y el resto al mes siguiente[10].

El 28 de septiembre de 1816 el rey Fernando VII se casó en segundas nupcias con su sobrina María Isabel de Braganza, infanta de Portugal e hija de su hermana mayor Carlota Joaquina, casada con Juan VI de Portugal. Con motivo de la boda se encargaron a Soria, en calidad de diamantista honorario, las joyas que se iban a regalar a las personas que integraban la comitiva de la futura reina y que venían con ella desde Río de Janeiro[11]. Por ese motivo, solicitó que la tesorería general le anticipara 200.000 reales para comprar los brillantes necesarios para elaborar las piezas. Unos días más tarde, le entregaron 68.316 reales como parte del pago por estas alhajas[12].

El 4 de noviembre de 1816 reclamó 27.100 reales que todavía le adeudaban de las alhajas que había proporcionado para agasajar a la comitiva de la Reina. En la relación de las joyas figuraban: un par de pendientes de brillantes estimados en 11.000 reales; un reloj de bolsillo o repetición[13], con la caja fabricada en oro, esmaltada y guarnecida de perlas, con su cadena correspondiente, por el que pagó en el comercio madrileño 4.200 reales; otros dos relojes de bolsillo, también con las cajas esmaltadas y sus respectivas cadenas tasados en 2.550 reales cada uno; dos repeticiones, una con la esfera y la cadena de oro y otra con la caja lisa, sin adornos, y cadena en 5.200 reales y una muestra de oro con cadena en 1.600 reales.

Continuó trabajando para la duquesa-condesa de Benavente. El 28 de octubre de 1817 le envió una cuenta por un par de pendientes con forma de racimos de uvas. La duquesa le había facilitado para desmontar unos pendientes antiguos compuestos de arillo, entrepieza y perilla guarnecidos con treinta y cuatro brillantes de doble labor[14] y ciento veintidós brillantes simples[15]. En total, ciento cincuenta y seis brillantes que pesaron 45 quilates y que se tasaron en 41.055 reales. Estos brillantes se engastaron en los nuevos pendientes. Por la hechura, el oro y la plata empleados solicitó 1.570 reales. En la factura incluyó además el coste de cuatro pestillos de oro

10 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Sección Nobleza, Ducado de Osuna, Cartas, leg. 386.

11 La familia real portuguesa se trasladó a Brasil por motivos de seguridad tras la invasión de su país por las tropas napoleónicas.

12 AGP. Administración General (en adelante AG), leg. 907.

13 También denominados *muestra*.

14 Tipo de talla creada a finales del siglo XVII por el lapidario Vicente Peruzzi que "consistía en la colocación de treinta y dos facetas a la parte superior y un número igual a la inferior sin contar las dos planas del pabellón y de la culata". J.I. MIRA, *Estudio de las piedras preciosas*. Madrid, 1871, p. 108.

15 Talla antigua que sólo presentaba ocho facetas y que se utilizaba en los diamantes de pequeño tamaño.

para una cadena -96 reales- y varias composturas: en un pestillo de coral -12 reales-; en un tintero de camino de plata -28 reales-; en un pendiente adornado con un mosaico -8 reales-; en un par de candeleros y varios perfumadores de plata -30 reales- y en un peine de brillantes y camafeos -86 reales-. Por todo ello percibió 1.830 reales. Además cobró 210 reales por engastar seis brillantes en dos aretes y 30 reales por la compostura de un peine de perlas y brillantes. Soria devolvió a la duquesa dos aretes redondos guarnecidos con seis piedras cada uno y veintidós brillantes que sobraron de los adquiridos para completar los pendientes con forma de racimo de uvas, dos de ellos en forma de perilla. El 19 de diciembre le pagó 1.000 reales y el 5 de febrero de 1818, 1.040 reales.

En los meses siguientes le presentó tres facturas más por las joyas y arreglos que ejecutó durante este período. La primera, fechada el 13 de mayo, incluía la hechura de un hilo de chatones de brillantes, con perilla en el centro y dos pendientes a juego tasado todo ello en 7.930 reales. Había engastado en el conjunto sesenta y un brillantes, de los cuales ocho guarnecían uno de los pendientes y seis el otro. Por el oro y la plata empleados cobró 660 reales. Además añadió en esta cuenta: el coste de una cruz de oro y plata guarnecida de brillantes -150 reales-; el de un pestillo o cierre de oro para un collar de luto -20 reales-; la hechura, el oro y la plata empleados en una cruz y un par de aretes con perillas -480 reales-; la composición de unos pendientes de cuyo botón se suspendían dos perillas grandes -220 reales-; la compostura de un pestillo de oro -10 reales-; la hechura de dos chatones -54 reales-; el oro y la plata empleados en un corazón pequeño guarnecido de brillantes -160 reales-; la compostura de una escribanía de plata -30 reales-; de una palmatoria -4 reales- y los estuches para las joyas anteriores por los que pagó 38 reales. Por todo ello pidió 9.756 reales pero se le descontaron 50 reales por trece brillantes pequeños propiedad de la duquesa. Recibió esta cantidad en cinco pagos fechados el 26 de mayo, el 6 de junio, el 8 de agosto, el 11 de septiembre y el 2 de octubre.

En la segunda cuenta, datada el 7 de julio reunió: el coste de catorce chatones calados para suspender de ellos perillas por los que solicitó 1.680 reales; el oro y la plata empleados en ellos, 60 reales; el precio de dos brillantes que tuvo que adquirir para engastarlos en sendas perillas, 2.280 reales; la hechura de dos sortijas con las orlas guarnecidas de brillantes, 380 reales; la elaboración de un pestillo de oro que se colocó en un collar de coquillas y de un par de aretes pequeños, de oro, que se añadieron en un par de pendientes, 48 reales. En total 4.448 reales que percibió en dos pagos, uno efectuado el 10 de julio y el otro el 5 de agosto.

Y en la tercera, presentada el 21 de noviembre de 1818 agregó varias frioleras[16]: la hechura de seis chatones calados que se hicieron nuevos y el engastado de dos brillantes más grandes en los aretes anteriores. Importó 720 reales. En esta factura también adjuntó los 28 reales que costó colocar un pestillo de oro en un collar con figuritas realizadas en pasta verde y la plata y el oro utilizados en tres piezas de topacios y aguamarinas, todo ello estimado en 588 reales. En total 1.336 reales[17].

16 Menudencias, cosa de pequeña importancia, pequeños arreglos.
17 AHN. Sección Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 386.

Mientras, el 11 de junio de 1819 la Junta de proposiciones del Colegio-Congregación de San Eloy le propuso para mayordomo en el ramo de oro y fue elegido en la Junta general celebrada dos días más tarde. El 22 de noviembre se le nombró evaluador de los exámenes de aprendices. En 1820 ocupó el cargo de director de exámenes de aprendices[18].

Durante varios años desconocemos su actividad al servicio de la Real Casa. El hecho de que Sánchez Pescador ocupara la plaza como titular, mermó las ocupaciones de Soria y le condicionó a dedicarse a composturas y obras de segunda clase. Pudo ejercer como platero de plata. Suya es tal vez una palmatoria con marca de 1821 conservada en Patrimonio Nacional (nº de inventario 00630630)[19].

El 27 de marzo de 1823 solicitó la plaza de diamantista de Cámara que había quedado vacante por fallecimiento de Pedro Sánchez Pescador[20]. El 24 de abril el Rey le concedió por la calidad artística de su trabajo y por los méritos acumulados durante estos años la plaza de diamantista de Cámara pero sin sueldo, ya que, según informó el camarero mayor del Rey, la cantidad que había recibido Sánchez Pescador durante los años que ocupó el cargo fue una gracia particular y no se debía tomar por costumbre. Además las arcas de la Real Casa no pasaban por buenos momentos. Afortunadamente no tuvo que pagar los derechos de la media anata ya que los había satisfecho cuando se le concedió los honores de la plaza. Juró el 9 de julio en presencia de José de la Torre y Sainz, secretario del Rey y gentilhombre de la Real Casa[21]. El 19 de noviembre pagó en el Montepío de la Real Casa 110 reales y 10 maravedís por la gracia de ser nombrado diamantista de Cámara.

Durante los años que Soria ejerció como honorario demostró, en palabras del Rey, amplios conocimientos de su profesión. Por eso el 2 de diciembre de 1823 Fernando VII, tras regresar de nuevo a la capital, le encomendó el cuidado del guardajoyas de su tercera esposa, la reina María Amalia Josefa de Sajonia. Un año más tarde, el 4 de diciembre de 1824 Soria demandó un sueldo por la plaza de guardajoyas de la Reina[22]. No se le concedió.

Una de las ocupaciones de los plateros de la Real Casa era mantener en buen estado las joyas utilizadas por los monarcas. Entre las cuentas de Pedro Collado, primer encargado del real guardarropa del Rey, se incluyó una factura de Soria que contenía varias composturas realizadas a finales de 1823. Esmaltó cinco piezas del collar de la orden de Carlos III -también conocida como de la Concepción- por 80 reales, compuso los collares de la orden del Toisón por 90 reales y dos puños de oro, en uno de

18 El 9 de junio de 1822 ocupó el cargo de aprobador de la facultad de oro. Lo detentó hasta el 14 de junio del año siguiente. J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 46-47.

19 F. MARTÍN, "Catálogo de las piezas de platería". *Real Fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1990, p. 171.

20 También se presentó para el mismo puesto el platero diamantista José Nieto, sobrino de Sánchez Pescador.

21 AGP. Personal, caja 1009/1.

22 Consultado el sumiller de Corps sobre este asunto informó que el 18 de octubre de 1821 el Rey concedió 9.000 reales a Sánchez Pescador de manera excepcional por el trabajo que había realizado desinteresadamente en la tasación de las alhajas de la testamentaría de los Reyes Padres y en el cuidado de las joyas de la Reina. Pero que este hecho no debía crear precedente, ya que además, en el último Reglamento de la Real Cámara, se había establecido que ningún artista de esta clase percibiría sueldo por este trabajo.

ellos engastó catorce medias perlas que había perdido, por 135 reales. También doró parte de la escribanía de plata dorada que formaba parte del tocador por 130 reales[23].

El 28 de abril de 1824 le encargaron la construcción de ocho collares de la orden del Toisón de oro. El precio total ascendió a 99.525 reales y 9 maravedís. Le anticiparon 56.000 reales. El resto, 43.525 reales y 9 maravedís los percibió en el mes de octubre[24].

El 9 de junio de 1825, reclamó de nuevo la concesión de un sueldo. Alegó para reforzar su petición que el año anterior se ocupó durante ocho meses de realizar el inventario y la tasación de las alhajas de la Reina por orden del conde de Torrejón y que los derechos de la misma ascendían a 134.000 reales, cantidad a la que renunciaba en favor de las arcas reales. Además servía a diario en el cuarto de la Reina y trasladaba las alhajas a los Sitios Reales. Y como este trabajo le ocupaba todas las mañanas y algunas tardes había tenido que contratar a un platero para que se encargara de su obrador. En esta ocasión, el sumiller de Corps apoyó su petición porque, como comentó en su informe, Soria se encontraba en las mismas circunstancias que Sánchez Pescador cuando a éste se le concedió el sueldo de 9.000 reales anuales[25]. Aún así, se le denegó una vez más.

Meses más tarde, entre las cuentas de Pedro Collado, se incluyó otra factura de Soria que contenía varias composturas realizadas a finales de diciembre de 1825. La cantidad ascendió a 404 reales, de los cuales 250 reales correspondían al arreglo y esmaltado de una placa de la orden de Isabel la Católica y de otra de la orden de Carlos III, 110 reales a la compostura de una llave de oro en la que engastó una amatista y 44 reales a las fe de contraste de dos cadenas de oro[26]. El 2 de abril de 1826 envió otra por el arreglo del puño de oro de una espada por el que percibió 300 reales y por la compostura de una placa de la orden de Isabel la Católica por 24 reales[27].

En junio de este año enfermó y para poder recuperarse convenientemente suplicó el 1 de julio una licencia para trasladarse a tomar los baños en Sacedón en el real sitio de la Isabela (Guadalajara). Se le concedieron dos meses. Esta enfermedad propició que dimitiera del cargo de director de exámenes de la facultad de oro en el Colegio-Congregación, puesto al que había accedido por segunda vez el 31 de octubre del año anterior.

Ya recuperado, el 18 de octubre presentó una factura por varios arreglos efectuados en la tapa de una jabonera, en cinco placas de la orden de la Concepción, en tres mondadientes de oro y en la contera y la vaina de una espada de oro. En total 654 reales. Además había engastado cuatro brillantes en una de las sortijas favoritas del Rey solicitando por ello 440 reales y ejecutado un yesquero de oro por el que cobró 1.466 reales. Y en su actividad como platero de plata elaboró para la Real Capilla de palacio un juego de vinajeras y un hostiario por los que percibió 1.276 reales[28].

---

23 AGP. Reinados, Fernando VII, caja 492.

24 AGP. Reinados, Fernando VII, caja 346.

25 Cambió de opinión respecto al año anterior porque Soria también había realizado la tasación de las alhajas de la Reina y, al igual que Sánchez Pescador, no había solicitado sus derechos. Además se ocupaba diariamente de las joyas de la Reina desatendiendo su obrador.

26 Entregó esta cantidad al fiel contraste que certificó las dos cadenas. AGP. AG, leg. 260.

27 AGP. AG, leg. 264.

28 Las vinajeras con su platillo y el hostiario pesaron 34 onzas y media y se valoraron en 698

El 27 de noviembre de 1826 Juan Miguel Grijalba, tesorero particular del Rey, le abonó 24.000 reales por un pectoral de brillantes y esmeraldas. En esta cantidad se incluyó el precio del botón, el anillo y la cadena de oro de hechura chinesca para suspenderlo del cuello. Se desconoce el destinatario del regalo[29].

De nuevo trabajó para la duquesa-condesa de Benavente. El 29 de diciembre cobró 218 reales por varias arreglos efectuados en sus joyas: por componer una manilla de oro adornada con chatones de mosaico de venturina solicitó 30 reales; por tres pares de aretes pequeños, 54 reales; por un pestillo o cierre de oro para una cadena china, 24 reales; por la compostura de dos collares con cadenas de oro, 10 reales; por la compostura de una palmatoria, 12 reales; por colocar adornos de plata en un cuadro de metal, 8 reales; por la compostura de dos pájaros y dos platos de filigrana, 40 reales y por arreglar un cofre de filigrana otros 40 reales[30].

El 8 de abril de 1827 remitió al oficio del real guardarropa otra factura que contenía varias composturas en un yesquero de oro y en tres placas de la orden de la Concepción, el esmaltado de los brazos de otra placa de la orden de Isabel la Católica y varios arreglos en un toisón, incluyendo la hechura del botón. Percibió por todo ello 464 reales[31].

La tesorería particular del Rey le pagó el 22 de octubre 17.352 reales por tres pares de manillas confeccionadas con cabello humano, adornadas con los retratos de los Reyes enmarcados en oro y engastadas con brillantes salpicados de rubíes. Empleó 72 brillantes valorados en 4.207 reales y 84 rubíes en 1.395 reales. Por tallar las piedras cobró 340 reales. Por el oro empleado en los tres pares de manillas pagó 3.000 reales. Por la hechura solicitó 5.040 reales. Tuvo que adquirir tres trenzas de pelo que le costaron 3.000 reales y un estuche por 370 reales[32].

El jefe de la real Guardajoyas le pidió el 11 de enero de 1828 que compusiera un collar de la orden del Toisón de oro. Elaboró siete eslabones, seis piezas de plata en forma de llama y ocho reasas de oro que se habían perdido. Percibió por todo ello 2.011 reales, de los cuales 1.131 reales correspondían al precio del metal -tres onzas, seis ochavas y un tomin-, 700 reales a la hechura y al esmaltado y 180 reales al estuche[33].

El 6 de mayo recibió la orden de entregar al platero y broncista de la Real Casa, Capilla y Cámara Manuel José de Urquiza una partida de brillantes y rubíes que éste necesitaba para adornar el viril de oro de la custodia que estaba realizando, según diseño aprobado por los Reyes, para el templete interior del tabernáculo de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Los brillantes se iban a engastar en los dos cercos, en las estrellas, en el cordero y en las grecas. Los rubíes enriquecerían dos triángulos, uno por el anverso y otro por el reverso, que simboli-

---

reales. Por la hechura incluyendo el aumento de la plata cobró 524 reales y por grabar las armas y las letras reales 54 reales. Presentó la factura el 26 de octubre de 1826 aunque no cobró hasta febrero de 1829. AGP. AG, leg. 276.

29 AGP. AG, leg. 265.

30 AHN. Sección Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 386.

31 AGP. AG, leg. 268.

32 AGP. AG, leg. 270.

33 AGP. AG, leg. 5262.

zaban la Santísima Trinidad. Narciso Soria se ofendió ante esta petición porque consideraba que este trabajo debía recaer en él ya que era el único diamantista de Casa y Cámara. Además argumentó que en ese momento no disponía de pedrería ya que las pocas piedras que poseía las había entregado a sus oficiales para que elaboraran joyas nuevas para los Reyes. La cuestión quedó zanjada por el propio Rey quien deseaba que la custodia estuviera concluida para el 1 de agosto. Ambas partes se pusieron de acuerdo. Soria informó que la pedrería que Urquiza necesitaba costaría en el mercado unos 200.000 reales. Al carecer él de este capital, la tesorería general le proporcionó esta cantidad. Urquiza, por su parte, comentó que, una vez concluida la obra, remitiría la pedrería sobrante a Soria, pero cómo éste no quiso hacerse cargo de ella, se acordó que sería más conveniente restituirla a la secretaría de S.M. para futuras ocasiones. El 22 de mayo le abonaron 80.000 reales a cuenta de esa cantidad. Soria envió el 24 de julio una factura que ascendió a 115.550 reales y 32 maravedís por el importe de los 2.987 brillantes y los 1.414 rubíes suministrados a Urquiza[34]. Le libraron esta cantidad el 9 de agosto.

Entre las cuentas del oficio del real guardarropa del Rey se incluyó en el mes de septiembre de 1828, el pago a favor de Soria de 1.904 reales por varias composturas en cruces de la Concepción, en placas de la orden de Isabel la Católica, en un toisón pequeño, en unas hebillas de plata, en un puño de espada, en dos bastones, en un sello y una llave de oro, en una caja de plata y en la sortija que usaba habitualmente el Rey[35].

El 19 de noviembre, Pedro Sainz Terrones, tesorero general de la Real Casa, le pagó 34.000 reales por un aderezo de brillantes y amatistas adquirido por el Rey unos días antes. Empleó treinta y nueve amatistas para guarnecer el collar, los pendientes, las manillas y el peine que se valoraron en 3.800 reales. También engastó setecientos cincuenta y siete brillantes que pesaron en total 41 quilates y costaron 23.858 reales. Por el oro, la plata y la hechura recibió 6.162 reales y por el estuche pagó 180 reales[36]. Unos días más tarde, realizó una sortija con cabello humano y "secretos", en cuyo chatón colocó tres brillantes por la que cobró 120 reales. También renovó las dos pequeñas trenzas de cabello que adornaban otra sortija de oro, tres mondadientes del mismo material y dos espadas de oro. Todo importó 192 reales[37].

El 24 de febrero de 1829 la Contaduría General de la Real Casa le abonó 59.258 reales por un joyel de brillantes de perfil ovalado. El asa se guarneció con un brillante grande que pesó dos quilates y se estimó en 6.200 reales. En las dos orlas y en el resto del asa se engastaron ochenta brillantes que costaron 49.388 reales. El platero solicitó 3.600 reales por la hechura, el oro, la plata y los cristales para proteger el

34 De ellos, 18 brillantes, de doble labor, que pesaron 11 quilates importaron 12.348 reales y 25 maravedís; 88 brillantes que pesaron 30 quilates, 27.168 reales y 25 maravedís; 58 brillantes que pesaron 8 quilates, 7.061 reales y 8 maravedís; 2.707 brillantes de simple labor que pesaron 98 quilates, 58.837 reales y 17 maravedís; 116 diamantes talla rosa de esfera, 696 reales; 102 rubíes que pesaron 40 quilates, 5.400 reales y 1.312 que pesaron 67 quilates, 4.038 reales y 25 maravedís. AGP. AG, leg. 5262, Personal, 1009 y Reinados, Fernando VII, caja 162.

35 AGP. AG, leg. 274.

36 AGP. AG, leg. 5262.

37 AGP. AG, leg. 275.

retrato. Por el estuche pagó 70 reales. Este joyel fue regalado por el Rey a la condesa de Brunetti, embajadora de Austria, por el nacimiento de su hijo[38].

El 16 de marzo el tesorero general le entregó 11.523 reales por la compostura de ocho fuentes o bandejas redondas, dos jarros, una taza, un salero, una concha y la corona real de plata sobredorada[39] que se utilizaba en las funciones del Jueves Santo y de la fiesta de la Encarnación presididas por los Reyes. Además se realizó un cofre nuevo para guardar estas piezas y se arregló uno viejo y la caja de la corona. De esta cantidad, 5.600 reales correspondían al dorado de las bandejas, 300 reales al repaso y dorado de los jarros, 220 reales a la compostura del salero y al dorado de varias piezas, 540 reales al dorado interior y exterior de la concha y de la taza que se usaba de pila y 260 reales al dorado de algunas piezas de la corona. El cofre nuevo, incluido el terciopelo y el herraje costó 3.437 reales. Por la compostura del cofre viejo recibió 458 reales, incluido el terciopelo y la bayeta. Por él de la corona, forrada de terciopelo y tafilete, 708 reales[40].

El 31 de marzo el jefe del real guardarropa le entregó 5.940 reales, de los cuales 1.800 reales pertenecían a la hechura de tres placas de la orden de la Concepción y 3.900 reales a otras tres de la orden de Isabel la Católica. El resto, 240 reales correspondía a los estuches[41].

El encargo más importante lo recibió a finales de 1829: las joyas que el rey Fernando VII iba a regalar a su cuarta esposa la princesa María Cristina de Borbón[42]. Entre los gastos de esta boda se mencionan un sable de oro y un aderezo. El **aderezo** constaba de pieza de cabeza, pendientes, collar, manillas y espoleta.

En la joya que adornaba la cabeza se engastaron 1.144 brillantes de doble labor, destacando entre todos ellos un brillante que pesó 4 quilates y que se valoró en 22.000 reales. El resto de las piedras se estimó en 140.852 reales. Los pendientes lucían seis diamantes perillas, dos de ellos de cuatro quilates cada uno, más otros 270 de varios tamaños que completaban el diseño. Todos importaron 78.281 reales. El collar estaba guarnecido con 651 brillantes de doble labor y 1.356 de simple labor, de los cuales el más grande, que pesó 7 quilates y que debió colocarse en el centro pues tenía forma de almendra, se tasó en 60.000 reales. Otro de 5 quilates en 20.000 reales, el mismo precio que uno más pequeño de 4 quilates. El resto de los de doble labor, se apreciaron en total, en 207.091 reales. Los de simple labor en 34.640 reales. En las manillas se engastaron 1.824 brillantes estimados en 130.993 reales. Y en la espoleta 321 brillantes, el mayor de más de tres quilates de peso, en 12.000 reales y el resto en 43.077 reales. Por el oro y la plata empleados en este aderezo así como por la hechura de las piezas solicitó 60.353 reales. El estuche costó 2.150 reales.

38 AGP. AG, leg. 907 y Reinados, Fernando VII, caja 428.

39 Debe tratarse de la corona real realizada por Fernando Velasco en 1775 por orden del rey Carlos III para ser utilizada en las ceremonias de palacio. Actualmente se conserva en el Palacio Real de Madrid, nº inv. 10012091.

40 AGP. Reinados, Fernando VII, caja 346.

41 AGP. AG, leg. 277.

42 La tercera esposa del Rey, Mª Amalia Josefa de Sajonia, falleció el 18 de mayo de 1829 sin descendencia. Fernando VII se volvió a casar a los pocos meses, el 11 de diciembre de 1829 con su sobrina Mª Cristina de Borbón, hija de Francisco I de las Dos Sicilias y de María Isabel de Borbón, hija de Carlos IV.

El **sable de oro** estaba enriquecido con 2.576 brillantes de doble labor. El más grande de ellos pesó más de 7 quilates y se tasó en 50.000 reales. Otro, un poco más pequeño, en 44.000 reales. Uno de cinco quilates en 40.000 y dos de 4 quilates cada uno a 20.000 reales por piedra. El precio del resto se elevó a 415.618 reales. Por el oro empleado y el trabajo de cincelado percibió 58.600 reales. Y por la plata y la hechura 31.912 reales. El cinturón bordado costó 1.577 reales y el estuche 2.374 reales. Recibió a cuenta 700.000 reales. El resto, 815.498 reales los cobró varios meses después, el 31 de marzo de 1830.

También realizó para esta ocasión tres aderezos más -uno guarnecido sólo con brillantes, otro con brillantes y perlas y otro con brillantes y topacios-, y una gran joya de brillantes para adornar la cabeza. Como era habitual, el jefe del guardajoyas entregó al platero varias alhajas propiedad del Rey para que desmontara las piedras y las reutilizara en la elaboración de las joyas nuevas[43]. Parte de estas piedras se engastaron en el **aderezo de brillantes** formado por pieza para la cabeza, peto, cadena con borlas, cinturón, collar, pendientes, manillas y espoleta.

En la joya para la cabeza y el peto utilizó 1.038 brillantes de doble labor y 6.459 de simple labor, todos ellos propiedad del Rey. Pero además tuvo que comprar 5.971 brillantes que le costaron 202.820 reales y un brillante de un quilate, en forma de almendra, por 1.000 reales. Para la cadena adornada en los extremos con borlas empleó 3.834 brillantes de propiedad real y compró un brillante de 4 quilates y perfil almendrado por 15.000 reales, ocho brillantes de doble labor por 4.218 reales y 541 brillantes de simple labor por 8.800 reales. En el cinturón colocó 3.016 brillantes propiedad del Rey y adquirió ocho brillantes por 10.650 reales. En el collar, los pendientes y las manillas aprovechó 855 brillantes pertenecientes al Rey. El diseño de los pendientes respondió al modelo tradicional pues un diamante se destinó al arillo y cinco, el central más grande y almendrado, a las perillas. El collar lucía una mariposa de cuya boca y patas se suspendía un brillante almendrado. Además compró 1.719 brillantes por 186.318 reales y 172 rositas de esfera por 860 reales. Por último, en la espoleta reutilizó 78 brillantes del Rey y adquirió 27 brillantes de doble labor por 33.921 reales y 365 más pequeños por 6.915 reales. La suma total ascendió a 470.502 reales.

43 Las alhajas que le entregaron fueron: un cinturón rico de brillantes con fleco; unas manillas de chatones y rombos; unas manillas de tres hilos de brillantes; unas manillas de laureles; un collar de laureles; un hilo de chatones con perillas; un collar con doce caídas de chatones y gola; una espoleta de cartones; otra espoleta de lazo y caídas; un tiesto con flores; una guirnalda con flores de ovillos; un bandó de espigas; un bandó de siete flores; un peine; otro con diseño de palmas; una guirnalda con una mariposa esmaltada; un par de pendientes de arillo, entrepieza y perilla; otro par de una perilla con su orla y arillo; tres presillas, una pieza con una palma pequeña y cinco tembleques; un collar de fleco; dos flores grandes; unos pendientes de una flor; tres sortijas con el chatón redondo; una con un solitario; otra con otro solitario en el chatón y el brazo de rosas de esfera; un par de pendientes de arillo, entrepieza y perilla; otro par de pendientes ricos de arillos, entrepieza y perillas grandes; otro par de pendientes de arillo y perilla con fleco; una perilla de una almendra grande con su orla al tope; un topacio grande con su orla; una sortija de un topacio ovalado con dos orlas; un solitario de un brillante con la montura calada; un medallón cuadrilongo con dos orlas y su asa; dos brillantes grandes en pelo; una venera de la orden de Santiago; otra mas pequeña; otra de la Inquisición; una peineta pequeña; una espoleta pequeña; una guirnalda de oro, esmaltada y perlas; un collar compañero y los pendientes a juego. En total 22.702 brillantes que pesaron 2791 quilates y 22/32 avos. AGP. AG, leg. 284.

De **brillantes y perlas**, estaba adornado el **segundo aderezo**. Empleó también brillantes y perlas propiedad del Rey. En el peine engarzó once perlas perillas que pesaron 18 adarmes y un tomin y 741 brillantes. Pero además, al igual que en el aderezo anterior, tuvo que comprar brillantes para completar el diseño de las piezas. Para este peine adquirió 1.103 piedras por 44.544 reales y 134 rosas de esfera por 670 reales. Para los pendientes empleó catorce perlas del joyero real y 613 brillantes pequeños. Compró 71 rosas de esfera por 355 reales. El collar estaba integrado por siete hilos de perlas que en total sumaron 435 perlas y pesaron 190 adarmes. Entre ellas se colocaron entrepiezas en forma de capullos y argollas en las que se engastaron 2.764 brillantes. Para el broche del cierre empleó 192 brillantes propiedad del Rey y adquirió 14 brillantes menudos por 140 reales. Para las entrepiezas 304 brillantes muy pequeños valorados en 3.040 reales y 298 rosas de esfera en 1.490 reales. Las manillas constaban de ocho hilos de perlas cada una y en el broche que las cerraba se engastaron 36 brillantes de doble labor y 377 más pequeños. Todos eran propiedad del Rey. Tuvo que comprar 140 brillantes muy pequeños por 1.638 reales y 236 rosas de esfera por 1.180 reales. El ramo para adornar el pecho se guarneció con seis perlas perillas, 92 brillantes de doble labor y 209 brillantes pequeños. El platero adquirió 41 brillantes de doble labor, 1.867 más pequeños y 163 rosas de esfera. Por último, para la espoleta aprovechó 14 perlas y 455 brillantes de varios tamaños. Compró tres brillantes por 3.600 reales y 27 rosas de esfera por 135 reales.

Más sencillo era el **tercer aderezo**, de **brillantes y topacios**, pues sólo estaba integrado por pendientes, sevigné, cinturón y espoleta. Como en los dos anteriores, se reutilizaron piedras propiedad del Rey. En los pendientes engastó 8 topacios, 2 brillantes grandes y 254 más pequeños. Adquirió 77 rosas de esfera por 385 reales. El lazo sevigné se guarneció con 7 topacios buenos, 2 brillantes con forma de almendra, 17 brillantes grandes y 140 brillantes pequeños. En el cinturón se engastaron 16 topacios buenos y 807 brillantes de varios tamaños. Compró 12 brillantes de doble labor por 10.125 reales y 326 brillantes más pequeños por 10.608 reales. Y en la espoleta 4 topacios, 7 brillantes almendrados, uno grande y 169 pequeños.

En total, en los tres aderezos y en la pieza de cabeza se engastaron 36.365 piedras cuya talla se valoró en 363.650 reales, a 10 reales piedra. El oro y la plata empleados costaron 30.600 reales. El pintor Luis de la Cruz realizó el retrato del Rey que se colocó en el medallón de una de las manillas. Solicitó 1.500 reales. Por los estuches de los tres aderezos y de la pieza de cabeza se pagó 16.786 reales. Y por la plumas que completaban el tocado 3.000 reales. Además Narciso Soria compuso una cruz de brillantes de la orden de María Luisa y guarneció una cadena con rosas de esfera por 660 reales. Los brillantes que sobraron y no se colocaron en estas joyas se tasaron en 26.950 reales y junto con los que no utilizó, propiedad del Rey, por ser de mala calidad, los reintegró al guardajoyas. El precio final de los tres aderezos fue de 1.307.980 reales, cantidad que el platero recibió el 12 de octubre de 1829.

Es de lamentar que, aunque las cuentas de estos aderezos son muy detalladas, no se describa el diseño de las piezas ni se conserven dibujos de las mismas, por lo que no podemos identificar con exactitud estas joyas en los retratos que se conservan de la reina María Cristina.

Poco después, el 23 de diciembre Soria presentó otra cuenta por la hechura de un cinturón y la guarnición de las varillas de un abanico. Una vez más empleó brillantes y perlas propiedad del Rey, aunque rechazó varias de estas piedras por su mala calidad. En el cinturón aplicó 812 brillantes y 147 perlas. Aún así, tuvo que comprar 438 brillantes de doble labor que le costaron 210.358 reales, 976 brillantes más pequeños por 3.864 reales y 60 rosas de esfera, a 5 reales piedra, por 300 reales. Por la talla de las piedras solicitó 29.400 reales. El oro y la plata empleados importaron 3.100 reales. En total 281.798 reales. Y para embellecer el abanico adquirió 4 brillantes de doble labor, valorados cada uno en 4.200 reales, 203 brillantes de varios tamaños por 31.180 reales, 139 más pequeños por 2.760 reales y 24 rosas de esfera por 120 reales. Por la talla de las piedras 4.284 reales y por el oro y la plata empleados en todas las varillas 3.100 reales. Todo ascendió a 58.245 reales.

En esta cuenta Soria incluyó el coste de 37 brillantes, de doble labor, que pesaron 109 quilates, con los que amplió el hilo rico de brillantes para hacerlo más largo. Las piedras se valoraron en 260.000 reales y el engastado de los chatones al aire en 5.920 reales. Y para guarnecer el asa del medallón con el retrato del Rey adquirió un brillante de un quilate tasado en 4.200 reales y 8 más pequeños por 420 reales. Por la hechura solicitó 560 reales[44].

Relacionada con los gastos de la boda, Soria presentó otra factura por 16 brillantes que le costaron 7.350 reales y que engastó en unas manillas de oro y cabello trenzado en forma de ramos. Por el oro empleado y la hechura requirió 4.200 reales. Los ramos de cabello le costaron 240 reales y el estuche 80 reales. Para guarnecer una cifra adquirió 47 brillantes tasados en 11.840 reales y 13 brillantes pequeños por 360 reales. Por el oro y la hechura le entregaron 1.060 reales. Y por tres brillantes para engastar en tres botones percibió 45.000 reales. El oro y la hechura se estimaron en 600 reales. Parte de estas joyas fueron regaladas a la Reina con motivo de su cumpleaños. Se trasladaron el 26 de abril en un carruaje escoltado por el que pagó 790 reales.

Fernando VII apadrinó al hijo que acababa de tener la princesa de Pastrana, embajadora de las Dos Sicilias. Por este motivo, el rey regaló a la madre un joyel de brillantes ejecutado por Soria. Empleó veinticuatro brillantes en la orla interior que costaron 37.968 reales, treinta y siete brillantes en la orla exterior valorados en 13.567 reales, un brillante de dos quilates en el asa tasado en 5.000 reales y dieciocho brillantes para completar el engastado del asa por valor de 3.423 reales. Por el oro, la plata, la hechura y los cristales que empleó para cubrir el retrato del joyel percibió 3.600 reales. Por el estuche pagó 70 reales. El 18 de noviembre de 1829 la Contaduría General le abonó 63.628 reales[45].

---

44 Por último, también incluyó en esta cuenta: el valor de la plata utilizada para embellecer los cajones del guardajoyas, 1.167 reales; el estuche nuevo que se hizo para el aderezo de perlas y brillantes ya que al añadirse un cinturón, el antiguo quedaba pequeño, 6.940 reales; un hilo de perlas que compró por encargo del Rey, 220.000 reales; unos pendientes de brillantes y perlas, 40.000 reales; una caja de oro, esmaltada y embellecida con diamantes rosas, 4.000 reales y 200 reales que solicitó el abaniquero por colocar el país. Reintegró al guardajoyas 837 brillantes que pesaban 40 quilates.

45 AGP. AG, leg. 5263.

El 12 de diciembre Soria volvió a suplicar un sueldo por su empleo de guardajoyas ya que le ocupaba mucho tiempo. El veedor emitió un informe favorable para que se le otorgara alguna cantidad[46]. A pesar de este informe y de otro elaborado por la propia secretaría, el Rey no le concedió la ayuda solicitada.

El 29 de diciembre presentó en el oficio del real guardarropa otra factura por varias composturas que había realizado en una placa de la orden de Isabel la Católica, en dos juegos de hebillas de oro y uno de plata, en una cadena de oro para reloj, en una espada de oro, en dos de plata, en un sable de metal dorado y en una tapa de plata sobredorada. Además elaboró cinco sortijas tipo alianza, facetadas y dos juegos de broches. Cobró 858 reales[47].

El 22 de abril de 1830 Soria requirió a Francisco Blasco, tesorero general de la Real Casa, una escolta para trasladar con la mayor seguridad al real sitio de Aranjuez, el día 27 de abril, cumpleaños de la Reina, las joyas que ésta iba a utilizar así como las de la infanta María Francisca. También necesitaba el mismo servicio para la víspera de la festividad de San Fernando y para todos los movimientos que tuviera que realizar con estas alhajas. El Capitán General de Castilla la Nueva le facilitó un cabo y seis soldados de caballería.

La corte de Rusia, tras el fallecimiento del emperador Alejandro, reintegró a la española, como estaba estipulado en los estatutos, un collar de la insigne orden del Toisón de Oro. Pero éste llegó deteriorado y Narciso Soria tuvo que realizar cuatro piezas que faltaban y algunas asas de oro que se habían perdido. Costó todo 1.000 reales. Adquirió además dos cajas de tafilete, una de ellas para este collar, por las que pagó 400 reales. La factura fue presentada a Pedro Vargas, jefe del real Guardajoyas, el 4 de octubre de 1830.

Un nuevo **aderezo**, completo, esta vez guarnecido con **brillantes y esmeraldas** fue presentado a la Reina a mediados de 1830. Estaba integrado por: collar, pendientes, manillas, espoleta, cinturón, lazo sevigné y una gran pieza para adornar la cabeza. Al igual que en los encargos anteriores le entregaron un conjunto de alhajas pertenecientes al Rey para que las desmontara y reutilizara la pedrería[48]. Una vez

46 Ignacio Solana, veedor de la Real Casa, informó que a Leonardo Chopinot, platero de joyas de la Real Cámara y jefe honorario de la Real Guardajoyas se le concedió en 1790 un sueldo de 18.000 reales anuales. Mariano Ruiz, ayuda del real oficio no recibió sueldo. Pero tanto Juan Soto como su hijo Juan Bautista Soto, plateros de oro y diamantistas, recibieron 12.000 reales anuales. Y Pedro Sánchez Pescador, su antecesor, recibió 9.000 reales.

47 AGP. AG, leg. 282.

48 Tres esmeraldas grandes, la mayor enriquecida con varias orlas de brillantes, de cuyo centro pendía una perilla de dos bolas de esmeraldas redondas; un aderezo de brillantes y esmeraldas compuesto de collar, manillas de esmeraldas redondas y farolillos de brillantes entre medias, peine pequeño, dos pendientes, una sortija y unos peros de esmeraldas con un brillante en el arillo; otro aderezo de brillantes y esmeraldas compuesto de collar, manillas, dos pares de pendientes, uno de dos peros labrados y otro de peros en cabujón; otro aderezo mas inferior, de brillantes y esmeraldas integrado por collar, pendientes, manillas, peine y una sortija redonda; un aderezo de brillantes compuesto por un hilo, manillas, pendientes y pieza de cabeza; una presilla; un airón; un par de pendientes y un medalloncito redondo, todo ello de brillantes; catorce sortijas de varias clases; un medallón con siete brillantes; dos alfileres; unos broches grandes; tres esqueletos de flores; un medallón ovalado; unos aretes; once pestillos; treinta y una esmeraldas en papel, catorce brillantes sueltos en papel, ochocientos treinta y siete brillantes en papel la mayor parte rotos y setenta y ocho brillantes en pelo muy malos. La suma

seleccionadas las mejores piedras, utilizó 7.457 brillantes de varios tamaños, 725 rosas de esfera, que engastó sobre todo en el collar y los pendientes, y 169 esmeraldas. Aún así tuvo que adquirir un brillante de algo más de 8 quilates para el lazo valorado en 70.000 reales, dos brillantes almendras por 18.000 reales, 5.961 brillantes por 556.337 reales, 337 rosas de esfera por 1.685 reales y 69 esmeraldas por 50.819 reales. Por el oro, la plata y la hechura percibió 133.693 reales, por la talla de las esmeraldas 570 reales y por el estuche 3.554 reales. A esta cantidad se sumó el coste de varios arreglos en joyas de menor entidad, el alquiler de un coche para trasladar al real sitio de la Granja un aderezo de brillantes y rubíes que el Rey regaló a la reina María Cristina con motivo de su cumpleaños y la encuadernación del inventario del Rey. Todo ello ascendió a 839.619 reales. Las piedras no utilizadas, por ser de mala calidad, en el caso de los 1.792 brillantes o por tener un tamaño poco apropiado, 51 esmeraldas, fueron reintegradas al real guardajoyas. Recibió el importe de esta cuenta de mano del tesorero general el 8 de octubre de 1830.

Una vez más, el 17 de octubre de 1830, con motivo del feliz alumbramiento de la Reina, volvió a solicitar un sueldo por su trabajo en el oficio de guardajoyas. Otra vez más se le denegó.

En abril de 1831 presentó una factura por el importe de un **aderezo de brillantes y turquesas** para la Reina. Estaba compuesto por un bandó grande, un par de pendientes, unas manillas y un lazo sevigné. Le proporcionaron un bandó pequeño, una peineta, unos pendientes y unas manillas, todo ello guarnecido de brillantes y turquesas, para que reutilizara las piedras en el nuevo. Aprovechó 1.129 brillantes y 126 turquesas. Adquirió además 1.876 brillantes de varios pesos y tamaños valorados en 191.605 reales, 9 rosas de esfera por 45 reales y 50 turquesas por 250 reales. Por el oro, la plata y la hechura del aderezo cobró 28.860 reales. Por el estuche pagó 1.160 reales.

En esta cuenta incluyó la hechura de unos pendientes, de diseño chinesco, guarnecidos de brillante estimados en 17.000 reales, un broche de oro y granates en 640 reales, dos alfileres de granates en 80 reales, la talla de estas piedras por 580 reales, un mango de oro para un sello tasado en 1.280 reales y la compostura del puño de un bastón adornado con brillantes en 160 reales. Junto con los 1.338 reales que pagó por el carruaje que utilizó para llevar las joyas de la Reina con motivo de su cumpleaños, la suma total ascendió a 244.388 reales[49].

En mayo envió otra cuenta por importe de 164.951 reales, valor de un **aderezo de brillantes y pantauras**[50]. Aprovechó 25 pantauras del guardajoyas real y adquirió dos brillantes de medio quilate cada uno por 1.350 reales, 217 brillantes de varios pesos y tamaños por 30.200 reales y 3.053 brillantes pequeños por 100.057 reales. Por el oro, la plata y la hechura solicitó 31.396 reales. Y por el estuche pagó 610 reales. Añadió el coste del carruaje que tuvo que tomar el día 13 para enseñar el aderezo a los Reyes[51].

total de piedras fue: 9.209 brillantes, la mayor parte pequeños, que pesaron 764 quilates y 11/32; 725 rosas de esfera y 220 esmeraldas que pesaron 1.035 quilates. AGP. AG, leg. 287.

49 AGP. AG, leg. 291.

50 Piedra preciosa de color violáceo.

51 AGP. AG, leg. 292.

El 18 de junio presentó otra factura que ascendió a 134.015 reales por la elaboración de dos joyeles guarnecidos de brillantes. Uno de los joyeles llevaba engastado en el asa un brillante de dos quilates valorado en 4.800 reales y ochenta y seis brillantes de varios quilates en el resto de la pieza tasados en 56.862 reales. Por el oro, la plata, los cristales, la hechura y el estuche el platero solicitó 3.670 reales. En total el precio de la pieza ascendió a 65.332 reales. El otro joyel costó 68.683 reales, de los cuales 4.800 reales correspondían al brillante de dos quilates colocado en el asa, 60.213 reales a los ochenta y seis brillantes empleados en el resto de la pieza y 3.670 reales al oro, plata, cristales, hechura y estuche[52].

El 14 de julio de 1831 volvió a solicitar una licencia para tomar las aguas en los baños de Sacedón y restablecer su quebrantada salud. Se le concedió un mes de licencia.

A finales del mes de diciembre la tesorería particular del Rey le satisfizo otra factura que ascendió a 687.096 reales. Incluía dos aderezos elaborados para la Reina, uno de brillantes y mosaicos y otro de brillantes, cabello humano y esmalte y un sonajero de oro y coral para la princesa. Éste último se estimó en 4.000 reales. Reutilizó dos aderezos antiguos, pequeños, cuyos mosaicos reproducían ruinas y figuras[53]. Estaban guarnecidos con 2.200 brillantes que pesaron 279 quilates y 68 mosaicos. Aprovechó todos los brillantes y los mosaicos. Además adquirió 6.962 brillantes que le costaron 576.940 reales. Por el oro, la plata y la hechura solicitó 83.196 y por el estuche 3.692 reales.

En el aderezo de brillantes, cabello humano y esmaltes reutilizó 449 brillantes propiedad real que, con anterioridad, habían estado engarzados en un peine guarnecido con crisoprasos[54]. Pesaban 32 quilates. Además adquirió 25 brillantes pequeños para completar el adorno de las piezas. Se valoraron en 1.172 reales. Por la talla de las piedras, la elaboración del aderezo y los materiales empleados -oro y plata- recibió 5.932 reales. Al pelero, que proporcionó el cabello humano, le pagaron 3.580 reales. Las piezas de esmalte embutidas en oro se valoraron en 5.584 reales. Y el estuche en 600 reales. Una vez más tuvo que alquilar un coche para llevar las joyas a la reina María Cristina con motivo de su santo. Le costó 2.400 reales.

El 6 de enero de 1832 percibió 421.944 reales por un **aderezo de brillantes y camafeos**. Como en ocasiones anteriores le entregaron varias joyas para que desmontara las piedras y las reutilizara en el nuevo conjunto[55]. Empleó 4.550 brillantes

52 AGP. AG, leg. 5263.

53 Los dos aderezos estaban integrados por: dos collares, dos pares de pendientes, dos pares de manillas, dos peines, seis piezas de cinturón y unas manillas con dos hilos de brillantes. AGP. AG, leg. 294.

54 También denominada crisoprasa. Piedra translúcida de color verde considerada la más valiosa del grupo de la calcedonia. La sustancia colorante se debe a la presencia de níquel.

55 El jefe del real Guardajoyas le entregó: un aderezo pequeño integrado por collar, un par de pendientes, una peineta y una flecha, todo ello guarnecido de brillantes y camafeos; otro aderezo compuesto de collar, pareja de pendientes, manillas, espoleta, medallón, peineta y pieza de cabeza, también de brillantes y camafeos; dos sortijas; un peine de brillantes con un diseño a base de ochos; un par de pendientes de orlas y fleco; un collar de fleco y 226 brillantes sobrantes del peine de crisoprasos. En total 4.903 brillantes que pesaron 577 quilates y 52 camafeos, incluyendo 14 ejemplares procedentes de las sortijas de oro. AGP. AG, leg. 295.

que pesaron 520 quilates y 50 camafeos. Las piezas que elaboró fueron: un collar, un par de pendientes, unas manillas, un lazo sevigné, una espoleta, un gran bandó y una pieza que representaba la corneta de Amaltea. Además adquirió: un brillante grande, que pesó 6 quilates valorado en 22.000 reales; 106 brillantes de doble labor por 174.347 reales; 2.914 brillantes de varios tamaños por 141.448 reales y 798 muy menudos por 11.172 reales. Por el oro, la plata y la hechura solicitó 69.983 reales y por el estuche adornado con motivos realizados en plata sobredorada 2.994 reales. Reintegró al oficio de guardajoyas 353 brillantes de mala calidad y quebrados y dos camafeos pequeños.

El 22 de marzo presentó otra cuenta que ascendió a 455.161 reales por un **aderezo de brillantes y turquesas** y unos pendientes. Adquirió para dicho aderezo 104 turquesas que le costaron 70.000 reales, tres brillantes de doble labor que pesaron más de 6 quilates por 12.600 reales, 1.249 brillantes de varios tamaños por 184.188 reales y 1.318 brillantes pequeños por 78.480 reales. Por el oro y la plata empleados y la hechura del aderezo requirió 26.556 reales. Y por el estuche pagó 900 reales. Los pendientes estaban compuestos por un arillo guarnecido con un brillante, unos capullos engastados también con brillantes y unos peros de zafiros. Se valoraron en 82.437 reales[56].

Con motivo del cumpleaños de la Reina, Fernando VII le encargó un aderezo de **brillantes y zafiros**[57]. Estaba compuesto por bandó, collar, pendientes, lazo sevigné, manillas, espoleta y una joya pequeña. Aprovechó todos los zafiros proporcionados por el Rey y 1.062 brillantes. Para completar el aderezo tuvo que adquirir: un brillante de doble labor que pesó 7 quilates valorado en 60.000 reales; dos brillantes similares que pesaron 5 quilates a 9.000 reales cada uno, estimados en 18.000 reales; cuatro brillantes que pesaron 8 quilates tasados en 16.800 reales; 3.048 brillantes de varios tamaños en 131.126 reales y 337 brillantes, muy menudos, a 14 reales cada uno, en 4.718 reales. Además compró: 37 zafiros grandes que pesaron 119 quilates tasados en 28.620 reales y 125 zafiros de tamaño mediano que pesaron antes de ser labrados 59 quilates en 10.710 reales. Por tallar los zafiros recibió 260 reales. Por el oro y la plata empleados y la hechura del aderezo solicitó 42.980 reales y por el estuche 2.100 reales. En esta cuenta incluyó un alfiler de brillantes valorado en 17.600 reales y el precio de 218 jacintos que tuvo que adquirir por orden del Rey por los que pagó 20.000 reales. El alquiler del coche y la propina a la escolta para presentar este aderezo a los Reyes costó 1.373 reales. Reintegró al real Guardajoyas 210 brillantes de mala calidad.

El Rey compró el 2 de noviembre de 1832 en la tienda de Narciso Soria: tres cintillos guarnecidos cada uno con tres brillantes valorados en 22.000, 26.000 y 16.000 reales respectivamente; dos sortijas, una con una orla de brillantes y dos medias orlas a los lados tasada en 2.400 reales y otra con siete brillantes en el chatón y otros

56 AGP. AG, leg. 296.

57 Como en ocasiones anteriores, el jefe de la real guardajoyas le entregó un collar, unos pendientes y un peine guarnecidos con 918 brillantes que pesaron 96 quilates y 23 zafiros que pesaron algo más de 165 quilates. A este conjunto se añadieron los 354 brillantes sobrantes que había recibido unos meses antes para completar el aderezo de brillantes y camafeos pero que no utilizó por estar rotos y ser de mala calidad. En total reunió 1.272 brillantes que pesaron 153 quilates. AGP. AG, leg. 299.

tantos en los brazos en 7.000 reales y dos juegos de botones engastados también con brillantes estimados en 5.000 y 6.000 reales respectivamente[58]. Y unos días más tarde, el 17 de noviembre, compró veinte brillantes sueltos, de doble valor, apreciados en 44.200 reales, un zafiro grande en 5.000 reales, varias amatistas grandes, sueltas, en 3.500 reales y un lazo sevigné engastado con brillantes y perlas en 10.500 reales.

El 14 de diciembre envió otra cuenta a Pedro de Vargas por la compostura del collar de la orden del Toisón de oro que se había destinado al Rey de Nápoles, padre de la Reina. Esmaltó varias piezas, compuso otras y lo limpió por completo. Por este trabajo el tesorero le pagó 300 reales. Por el estuche 200 reales[59].

Joyas de menor importancia son las que elaboró en febrero de 1833. Se trata de dos medallones, uno de perfil ovalado y otro redondo, ambos rodeados de una orla de brillantes y su correspondiente asa. Por el oro y la plata empleados en la hechura del primero recibió 1.020 reales y por el circular, 3.340 reales. Además ejecutó dos biseles de oro, ovalados, para otros dos medallones. Percibió por cada uno, 240 reales. Por los estuches 80 reales[60].

Un mes más tarde, la reina María Cristina -ya que el Rey estaba muy enfermo- adquirió en la tienda de Soria: un par de pendientes de oro, esmaltados, valorados en 240 reales; tres alfileres de oro para adornar la cabeza, uno en 220 reales y los otros dos en 180 reales cada uno; cinco sortijas, dos en 100 reales cada una, otra en 140 reales, otra en 120 y la última en 60 reales; nueve botones para camisolas en 384 reales; cuatro alfileres, uno en 260 reales, otro en 180 reales y los dos restantes en 120 reales cada uno; una ferronier[61] en 160 reales; un pájaro del paraíso en 300 reales; un par de pendientes en 500 reales; otro par junto con un alfiler también en 500 reales; otro haciendo juego con una sortija en 900 reales y un par de pendientes en 400 reales. En total 5.164 reales.

En junio de 1833 presentó otra cuenta por la elaboración de cinco medallones pequeños y una ferronier. En los medallones se engastaron 124 brillantes de varios tamaños tasados en 15.922 reales y 18 brillantes más pequeños en 247 reales. Por el oro y la plata empleados, los cristales para proteger los retratos, la hechura y los estuches cobró 2.150 reales. La ferronier lucía una crisolita en el centro estimada en 100 reales, dos brillantes a los lados en 1.350 reales, una docena más de varios tamaños en 5.216 reales y ocho más pequeños en 720 reales. Por la hechura percibió 400 reales[62].

Y al mes siguiente percibió 514.614 reales por un aderezo de **brillantes y amatistas** que había presentado a los Reyes en noviembre del año anterior[63]. Empleó los 750 brillantes propiedad del Rey y las 39 amatistas. Elaboró un aderezo integrado por: bandó, collar, pendientes, manillas, lazo sevigné, espoleta y una joya pequeña.

58 AGP. AG, leg. 298.

59 AGP. AG, leg. 907.

60 AGP. AG, leg. 300.

61 En francés ferronnière. Adorno inspirado en el que lucía en la cabeza la joven retratada por Leonardo de Vinci y conocida popularmente como *la bella ferronière*.

62 AGP. AG, leg. 301.

63 Le entregaron un collar, unos pendientes, unas manillas y un peine, todo muy pequeño, guarnecidos con 738 brillantes que pesaron 41 quilates y 39 amatistas. Además utilizó 12 brillantes que habían sobrado del aderezo de brillantes y zafiros. AGP. AG, leg. 302.

Además adquirió: un brillante que pesó 2 quilates valorado en 8.000 reales; cuatro que pesaron 8 quilates en 17.600 reales; 1.840 brillantes de varios tamaños en 270.811 reales; 4.744 brillantes pequeños en 136.865 reales y 226 amatistas en 6.420 reales. Por tallar las amatistas solicitó 2.260 reales. Además engastó 72 rosas de esfera tasadas en 432 reales. Por el oro y la plata empleados y la hechura de las piezas recibió 63.450 reales. Y por el estuche pagó 1.776 reales.

Fernando VII falleció el 29 de septiembre de 1833. Narciso Soria continuó trabajando para la reina María Cristina y para su hija Isabel II.

El 29 de julio de 1836 solicitó al Colegio-Congregación de San Eloy cédula de aprendizaje para su hijo Ildefonso quien consiguió el título de mancebo el 31 de mayo de 1839. Ese mismo día pidió también la cédula para su hijo Juan[64]. El 10 de enero de 1840 se le nombró por tercera vez director o censor de los exámenes de aprendices. Continuó actuando como director en los exámenes de diciembre de 1841 y enero de 1843.

En 1840 Agustín Argüelles, tutor de la reina Isabel, destituyó a Soria en el cargo de guardajoyas de la Reina y nombró en su lugar a Ángel Rull, secretario de la intendencia general de la Real Casa y Patrimonio. A éste le sustituyó Fernando Trujillo, mayordomo de semana[65]. El 5 de diciembre de 1843 Soria recomendó que a su hijo Ildefonso se le nombrase su ayudante para que pudiera cubrir sus ausencias y enfermedades y que a su otro hijo Juan se le concediera los honores de diamantista de Cámara. El 18 de enero de 1844 fue nombrado de nuevo encargado del guardajoyas de la Reina y de la infanta Luisa Fernanda. Su hijo Ildefonso fue elegido su ayudante. Además se encargaron de toda la plata que se utilizaba en la servidumbre de la Real Casa. Por ese motivo solicitaron un sueldo. El alcaide del Real Palacio informó que tanto Rull como Trujillo habían disfrutado de un sueldo de 6.000 reales y que recomendaba que esa misma cantidad se otorgase a Soria[66]. Finalmente les fueron concedidos 10.000 reales anuales al padre y 5.000 reales al hijo.

El 18 de junio de 1844 se le dispensó otra licencia para tomar los baños de Sacedón. El 1 de octubre de 1844 juró el cargo de diamantista de Cámara y encargado del guardajoyas de la reina Isabel II y de su hermana la infanta Luisa Fernanda. El 16 de octubre se le concedieron dos meses de permiso para viajar al extranjero. De las joyas que realizó para Isabel II ya nos hemos ocupado en otro estudio[67]. Continuó trabajando para la Real Casa hasta el 13 de noviembre de 1854, día en que falleció, a las 9 de la mañana. Dejó viuda, María Manuel Vilar y diez hijos: María Josefa, Narcisa, Ildefonso María, Juan Bautista, María Vicenta, Isidoro, Antonio, Ramón, María de la Paz y Luis.

---

64 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 47.

65 Cesó en el cargo en enero de 1844 porque la Reina le nombró contador del tribunal mayor de cuentas.

66 Esta misma cantidad era la que se le concedió al último mozo de oficio del guardajoyas en la planta de 1829. A Trujillo se le aumentó a la cantidad de 8.000 reales.

67 A. ARANDA HUETE, "Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LXVIII (1997), pp. 5-23. Además, Dª Nuria Lázaro Mira defendió en la Universidad Complutense de Madrid su tesis doctoral titulada: *Las joyas de Isabel II*, el 17 de diciembre de 2015.

Le sucedió en el puesto de encargado del guardajoyas Fernando López Arce, gentilhombre más antiguo. Fue nombrado el 20 de abril de 1855. Ildefonso Soria continuó como ayudante recibiendo 8.000 reales de sueldo hasta el 1 de junio, fecha en que solicitó su jubilación por su quebrantada salud y por tener que ocuparse del obrador de su padre. Le correspondieron 1.803 reales y 66 maravedís anuales de jubilación por los once años, tres meses y nueve días que ocupó este cargo.

La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

La renovación artística y la llegada del primer Renacimiento comenzaron durante el marcaje de Audinete y, a juzgar por lo conservado, tuvo un importante protagonismo Antonio de San Miguel cuyo catálogo está lejos de completarse[1]. Son muchas las piezas vallisoletanas que todavía no se han inventariado por lo que renunciaremos a citar con exhaustividad lo producido por unos y otros plateros. Tampoco pondremos números de sucesión a las marcas de la ciudad de Valladolid porque no estamos seguros de haber observado todos los cambios que se produjeron en este punzón y es probable que aparezcan otros distintos a los que aquí presentamos. Por otra parte, como la platería vallisoletana del Renacimiento se conoce bien[2], nuestro

1 El presente trabajo continúa el estudio del marcaje y la plata vallisoletana que iniciamos con A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 69-98. Allí mencionamos algunas de las obras de Antonio de San Miguel, pero se conserva otras más: por ejemplo, un hostiario en Dueñas (Palencia) que está marcado con su punzón y el del marcador T/AUdI, además del sello de Valladolid, y un cáliz con las mismas marcas en Ampudia (Palencia). El año próximo publicaremos lo referido al Barroco. Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda de los párrocos de las iglesias citadas a quienes agradezco su amabilidad, así como a don Emilio Esteban, de la colegiata de Pastrana; a don José Luis Velasco, delegado de Patrimonio en el arzobispado de Valladolid; a don José Luis Calvo, delegado de Patrimonio en el obispado de Palencia; a don José Andrés Cabrerizo y don Pablo Escudero, del Museo Catedralicio y Diocesano de Valladolid; a don Miguel García Marbán, director del Museo de San Francisco de Medina de Rioseco; y a don Daniel Sanz del Museo de Arte Sacro de Peñafiel.

2 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pp. 85 y ss.; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España* (Tomo II). Summa Artis, vol.

interés se centrará en precisar los periodos de marcaje de los diferentes marcadores vallisoletanos que ejercieron este oficio de 1540 a 1606. Con ello ayudamos a establecer un orden seguro en la evolución de la platería de la ciudad del Pisuerga.

Las formas y el adorno renacentista avanzan durante el tiempo de marcaje de Juan López de Córdoba cuyo punzón no siempre se ha citado bien. La llegada de Antonio de Arfe y sus colaboradores supuso un hito en el proceso de cambio artístico que se estaba produciendo. Puede ser que Antonio de Arfe llegara antes de 1540, al menos en un primer viaje a Valladolid aunque no tuviera continuidad. Durante el pleito que de 1544 a 1555 Francisco de Isla sostuvo con Arfe, pues estaba disconforme con lo que le había abonado por los gastos que originó la tasación de la custodia de Santiago de Compostela, el leonés sostuvo que le había entregado a Isla un dibujo para una custodia que pretendía hacer para la iglesia de Santa María la Antigua de Valladolid[3]. Como los pagos por esta custodia se abonaron a Isla de 1536 a 1538[4] habrá que suponer que ambos plateros se conocían al menos desde entonces o que Antonio de Arfe ya vivía en Valladolid.

López de Córdoba fue elegido marcador el 28 de mayo de 1540[5]. Por su parte, a Juan de Penagos se le nombró marcador de la plata y tocador del oro el 12 de mayo de 1542[6]. Le eligieron por dos años pero compartía el marcaje con López de Córdoba y ambos fueron reelegidos el 4 de julio de 1544[7]. Aunque ya para entonces el regimiento vallisoletano tendía a perpetuar los nombramientos de quienes desempeñaban los oficios municipales, Juan de Penagos -marcador del que se desconoce el punzón que pudo emplear- fue sustituido a comienzos del año 1545, sin que se cumplieran los dos años del nombramiento anterior a pesar de que está documentado que seguía vivo en 1549[8]. En efecto, el 21 de febrero de 1545 Juan López de Córdoba y Francisco de Isla fueron elegidos como marcadores[9]. Dos años más tarde, el 28

XLV. Madrid, 1999, pp. 546 y ss.

3 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 288.

4 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. URREA FERNÁNDEZ, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. XIV Parte primera. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1985, pp. 175 y 178. La custodia se finalizó y se consagró en 1538.

5 Archivo Municipal de Valladolid (en adelante AMV). Libro de Actas nº 6, 1540-1547, f. 34v.

6 Ibídem, f. 195v.

7 Ibídem, f. 372r. "*Marcadores de plata e tocadores de oro: Este dia los dichos señores religieron por marcadores de plata e tocadores de oro a Juan Lopez de Cordoba e a Juan de Penagos por dos años e corran sobre los otros dos años que estan reelegidos*".

8 J. MARTÍ Y MONSÓ, "Menudencias biográfico-artísticas". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (BSCE)* II, 13 (1904), p. 199. Penagos está documentado desde 1518.

9 AMV. Libro de Actas nº 6, 1540-1547, f. 423v. "*Nombramiento de marcadores de oro y de plata a Juan Lopez de Cordoba y Francisco de Ysla: Este dia los dichos señores nonbraron a Juan Lopez e a Francisco de Ysla plateros por marcadores de la plata. Recibieronlos e hizieron el juramento en forma declarando que quilates tiene el oro por este presente año e por el año e por el año proximo benidero de myll quinientos e quarenta e seys años. e juraron que bien e fielmente marcaran la plata conforme a las prematicas del reyno*". La referencia a los quilates del oro permite sospechar que Juan de Penagos pudo ser sustituido por algún tipo de demanda referida a la averiguación y uso de la ley del oro.

de enero de 1547, fueron renovados en el oficio[10]. Parece que el nombramiento les comisionaba también para el control y afinado de las pesas, de modo que sumaban parte de las funciones que había desempeñado Sebastián Romano, marcador de los pesos y pesas, pero desconocemos si éste había fallecido.

En 1551 murió Juan López de Córdoba y los regidores escogieron para sustituirle a Alonso Gutiérrez al que nombraron por dos años el 7 de marzo de 1551[11]. Aunque no se señala en el nombramiento, Francisco de Isla continuaba ejerciendo el oficio de marcador y así, tanto Gutiérrez como Isla, fueron reelegidos para otro mandato bianual el 19 de junio de 1553[12] y de nuevo el 12 de marzo de 1555[13].

Juan López de Córdoba siempre marcó la plata con letras alusivas a su nombre y apellido: IVº/LOP3. Además, empleó un nuevo punzón de la ciudad de Valladolid que representa gallardetones de dirección siniestra, es decir flámulas rematadas en dos puntas. Así sucede en todas las obras que hemos podido ver y en otras que se han publicado: hostiario de San Juan del Monte (Burgos) confeccionado por Miguel de Espinosa; custodia de Velliza[14]; cálices de Solle, Redipollos y San Cibrián (León)[15]; cáliz catedral de Orense[16]; cáliz de Juan Fernández en la iglesia de San Julián de los Caballeros de Toro[17]; cáliz de Oñate (Guipúzcoa)[18]; y una copa de Andrés Aller en colección particular[19]. Distintos son los sellos que presenta un jarro de pico de la colección Várez Fisa, por lo que habrá que dudar de su autenticidad y descartar -a menos que se demuestre que es una obra original del siglo XVI- que sea el jarro de pico más antiguo de los conservados, contra lo que habíamos considerado[20]. En este jarro el punzón de la ciudad es más estrecho y alto, no presenta gallardetones y las flámulas, que son cinco en lugar de cuatro,

---

10 Ibídem, f. 618r. "*Marcadores de las pesas: Este dia los dichos señores nombraron por marcadores de la plata y oro y pesas desta villa a Juan Lopez y Francisco de Ysla, plateros por este año y el que viene. Los quales juraron en forma*".

11 AMV. Libro de Actas nº 7, 1551-1554, f. 14v.

12 Ibídem, f. 261v.

13 AMV. Libro de Actas nº 8, 1554-1560, f. 83r. "*Marcadores de oro y plata: Este dia rezibieron por marcadores de oro y plata a Francisco de Ysla e Alonso Gutierrez juraron por dos años fueron rezebidos juraron dieronles poder usar el dicho oficio cada uno conformandose con las hordenaças y leys destos reynos*".

14 J. AGAPITO REVILLA, "Objetos artísticos de la iglesia de Velliza". *BSCE* II, 18, 1904, pp.322-323.

15 J. ALONSO BENITO, "Cálices vallisoletanos marcados por Juan López en el Norte de la diócesis de León". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 33-44.

16 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 327.

17 S. PÉREZ MARTÍN, "Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* LXXII-LXXIII (2006-2007), p. 133; S. PÉREZ MARTÍN, *El arte de la platería en la ciudad de Toro*. Zamora, 2012, p. 173.

18 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. Donostia-San Sebastián, 2008, t. II, p. 415.

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET, ob. cit., p. 86; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ, ob. cit., p. 548.

20 A.A. BARRÓN GARCÍA, ob. cit., p. 69.

tienen dirección diestra. Además, la marca de Juan López muestra diferencias en la J -en lugar de una I en los demás casos-, en la forma de la L y en la unión de la O y la P (lám. 1).

El punzón de Francisco de Isla -·F·/ISLA-, documentado desde 1538[21], está asociado al mismo sello de ciudad con gallardetones que había usado Juan López de Córdoba. Aunque desgastado, así se aprecia en un cáliz de la iglesia de Villaro (Vizcaya) que es obra de un platero llamado Alonso[22]. La cruz de Boecillo -en el Museo Diocesano de Valladolid- lleva el mismo punzón de marcador y un distinto sello de ciudad formado por cuatro gallardetes de dirección diestra. Este último punzón de ciudad se estampó también en una caja o bote de la colección Várez Fisa que lleva las marcas tanto de Francisco de Isla como de Alonso Gutiérrez el Viejo -ºA/GR3- por lo que se puede datar entre 1551 y 1555. Este bote es obra de Jerónimo de San Miguel -G/SAMIGEL- y posiblemente de Tomás de Santisteban si leemos correctamente el punzón: SANT/TODE.

Para aclarar las primeras noticias publicadas sobre el desempeño de los oficios de marcador y contraste por los plateros Alonso Gutiérrez el Viejo y su hijo Alonso Gutiérrez Villoldo, vamos a comentar los datos que aporta el Archivo Municipal de Valladolid. La colaboración de Alonso Gutiérrez el Viejo con el Regimiento de Valladolid hubo de comenzar en 1543. En septiembre de este año llegó carta del príncipe Felipe en la que comunicaba su próximo casamiento con María Manuela de Portugal y que acudiría a Salamanca a recibirla para, a continuación, viajar juntos a Valladolid. El Ayuntamiento vallisoletano encargó a maestre Jerónimo tres arcos de triunfo para el recibimiento y se hicieron otros gastos en unos carros triunfales[23]. Parte del gasto originado se satisfizo muy tarde. En marzo de 1546 abonaron a Alonso Gutiérrez 1500 maravedís y en enero de 1547 otros 2250 maravedís por la "*clavaçon para los carros triunfales del resçibimiento de la prinçesa nuestra señora que aya gloria*"[24] ya que había fallecido en 1545 poco después del parto del príncipe Carlos.

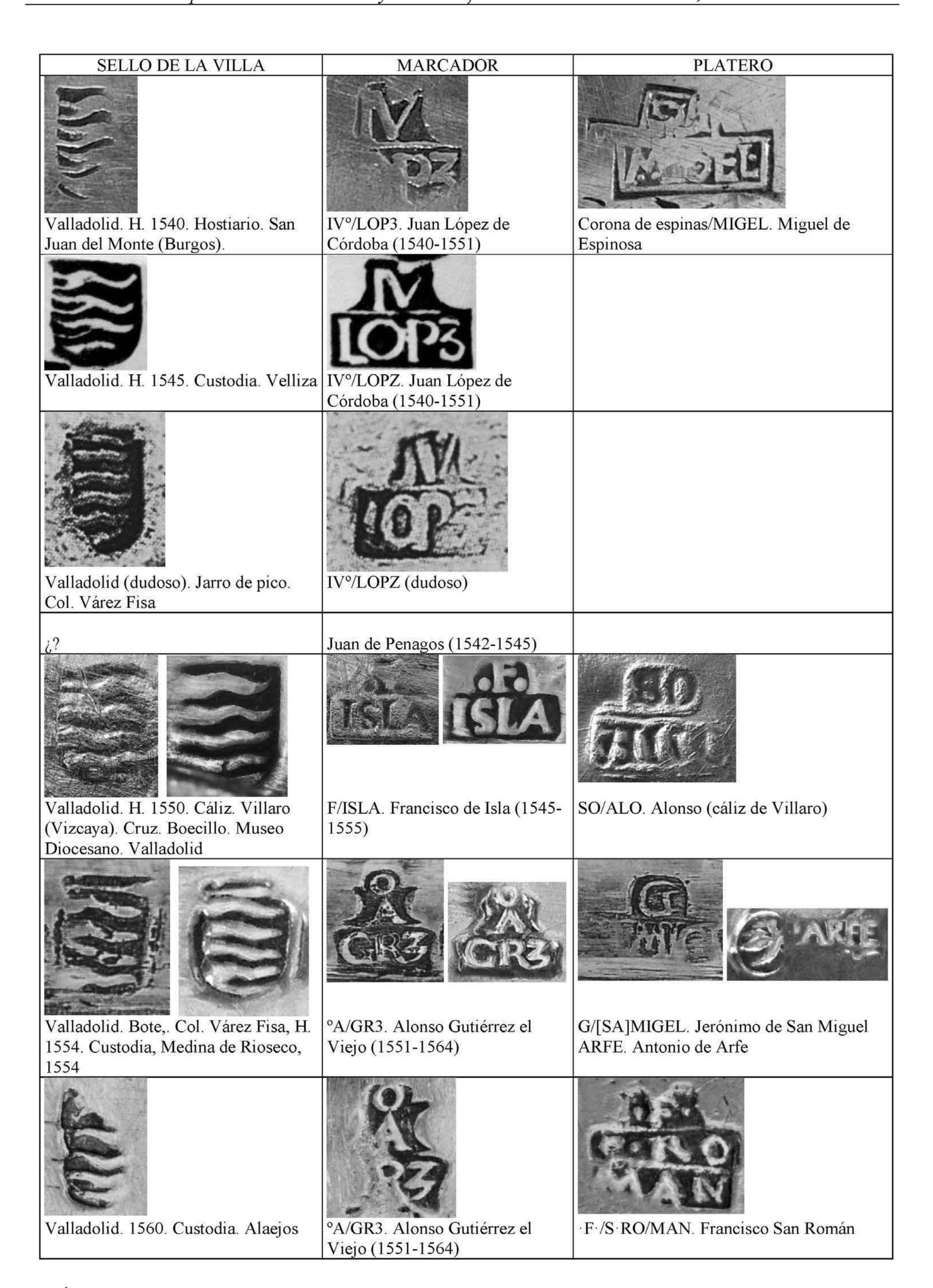
Hemos visto que Alonso Gutiérrez el Viejo fue recibido como marcador en 1551 a la muerte de Juan López de Córdoba y cómo fue reelegido, junto con Francisco de Isla, en 1553 y 1555 para mandatos de dos años. El 31 de julio de 1555, tal vez ya fallecido Isla, aparece la primera mención al desempeño del contraste de la ciudad. En esa fecha el Ayuntamiento le abonó 2250 maravedís como primera paga de los 6000

21 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. URREA FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 178. J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 288. J.R. NIETO GONZÁLEZ, "Datos para la historia de la platería zamorana". *Studia Zamorensia* 2 (1981), p. 158: Francisco de Alfaro y Francisco de Isla tasaron en 1538 la custodia que Juan Gago, platero de Toro, hizo para la colegiata de esta ciudad. También J. NAVARRO TALEGÓN, *Plateros toresanos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Zamora, 1988, p. 25.

22 La marca -SO/ALO- puede convenir a varios plateros: Diego Alonso, Francisco Alonso, Alonso de San Miguel, Alonso de Córdoba y Alonso Granada.

23 AMV. Libro de Actas nº 6, 1540-1547, ff. 281v y ss: carta del príncipe leída el 26 de septiembre de 1543. Ibídem, f. 285r, libramiento de 250 ducados a maestre Jerónimo.

24 Ibídem, ff. 515v y 612r.



SELLO DE LA VILLA	MARCADOR	PLATERO
Valladolid. H. 1540. Hostiario. San Juan del Monte (Burgos).	IVº/LOP3. Juan López de Córdoba (1540-1551)	Corona de espinas/MIGEL. Miguel de Espinosa
Valladolid. H. 1545. Custodia. Velliza	IVº/LOPZ. Juan López de Córdoba (1540-1551)	
Valladolid (dudoso). Jarro de pico. Col. Várez Fisa	IVº/LOPZ (dudoso)	
¿?	Juan de Penagos (1542-1545)	
Valladolid. H. 1550. Cáliz. Villaro (Vizcaya). Cruz. Boecillo. Museo Diocesano. Valladolid	F/ISLA. Francisco de Isla (1545-1555)	SO/ALO. Alonso (cáliz de Villaro)
Valladolid. Bote,. Col. Várez Fisa, H. 1554. Custodia, Medina de Rioseco, 1554	ºA/GR3. Alonso Gutiérrez el Viejo (1551-1564)	G/[SA]MIGEL. Jerónimo de San Miguel ARFE. Antonio de Arfe
Valladolid. 1560. Custodia. Alaejos	ºA/GR3. Alonso Gutiérrez el Viejo (1551-1564)	·F·/S·RO/MAN. Francisco San Román

LÁMINA 1. *Primera tabla de marcas.*

del salario de contraste a contar desde San Juan de junio[25]. El salario de contraste pasó a ser de 10.000 maravedís en 1557[26]. Poco después, en marzo de 1561, su hijo Alonso Gutiérrez Villoldo, que había de tener nombramiento del Marcador Mayor pues se le denomina contraste de corte, fue aceptado como contraste en lugar de su padre y con el mismo salario[27], aunque se redujo a 7500 en 1563[28]. Hubo retraso en el pago del salario y algunas funciones propias del contraste o del afinador las desempeñaba, en 1565, Alonso de la Prua que era calcetero y en el Regimiento se dijo que no tenía "*ciencia ni esperiencia*" y que circulaban pesas sin ajustar por lo que acordaron que las marcara el contraste Alonso Gutiérrez[29]. En adelante, el contraste se encargó del peso de la moneda de plata y de las obras de plata, así como del afinado de los pesos y pesas, pues no prosperó el intento que poco después hicieron algunos regidores para nombrar como afinador de pesos y pesas a Baltasar Romano[30]. Se habían resumido en una única persona dos oficios -marcador de la plata y marcador de pesos y pesas- que existían desde 1500 y parece que hubo intentos de

25 AMV. Libro de Actas nº 8, 1554-1560, f. 140v. Insistimos en la conveniencia de emplear una terminología adecuada para referirse a los marcadores y a los contrastes. Con anterioridad a la fusión de ambos oficios en 1752, los marcadores y los contrastes tenían asignadas competencias diferentes. Los contrastes, como establece la pragmática de creación del oficio, pesaban la moneda y la plata pero no marcaban las obras de los plateros, a menos que simultáneamente fueran marcadores.

26 Ibídem, f. 449r. 6 de octubre de 1557: "*Salario Alonso Gutierrez contraste: Este dicho dia los dichos señores mandaron que se le de salario Alonso Gutierrez diez myll maravedis en para un año por el oficio de contraste desta villa por el tiempo que la voluntad desta villa fuere y le corra desde primero de otubre año de çinquenta y siete años*".

27 AMV. Libro de Actas nº 9, 1561-1568, f. 45v. 18 de marzo de 1561: "*Reçibieron a Alonso Gutierrez hijo de Alonso Gutierrez por contraste en lugar de su padre y con el mismo salario: Este dicho dia los dichos señores rezibieron por marcador y contraste desta villa Alonso Gutierrez platero contraste que es de Corte, en lugar de Alonso Gutierrez su padre atento que son ynformados que es persona honrada avil e sufiziente y en quien concurren las calidades que se requieren y que el dicho su padre a salido desta villa y con el mismo salario*". El 21 de enero de 1562 le libraron 5000 maravedís correspondientes a la segunda paga de 1561, de San Juan a Navidad. Ibídem, f. 150r.

28 Ibídem, f. 295v. Acta del 1 de febrero de 1563. La mitad del salario de 1562, diez ducados, se ordenó librar el 14 de enero de 1564 y el día 18 del mismo mes se libraron los 20 ducados del año 1563; Ibídem, ff. 387r y 388r. Veremos que Alonso Gutiérrez recordaba todavía en 1604 que la rebaja del salario se produjo como consecuencia del incendio de 1561 que comenzó en la Platería.

29 Ibídem, f. 566r. 23 de noviembre de 1565: "*que las pesas marque el contraste: Este dicho dia los dichos señores digeron que atento que la persona que agora tiene cargo de marcar y ajustar las pessas desta villa es calzetero y no tiene çiençia ni esperiençia para usar el dicho ofiçio y se an traido al regimiento algunas pessas de yerro unas largas y otras cortas, de lo qual la republica de la villa podria resçivir grande agravio y daño y por ser el negoçio que requiere mucha quenta y razon, acordaron que de aqui adelante tenga cargo de marcar y ajustar las dichas pessas Alonso Gutierrez contraste desta villa que es platero, y persona que tiene avilidad y sufiçiençia para servir el dicho ofiçio de marcador y ajustador de las dichas pessas y que se pregone publicamente que todos vayan a marcar y ajustar las dichas pesas al dicho Alonso Gutierrez y el que agora tiene los patrones de las dichas pessas los entregue todas al dicho Alonso Gutierrez por ynventario hecho ante uno de los escribanos deste ayuntamiento so pena de diez mill maravedis para las obras publicas desta villa y so la misma pena no use mas del dicho ofiçio*".

30 Ibídem, f. 573r. El 14 de diciembre de 1565 se debatió sobre la conveniencia de nombrar "*marcador de los pesos y medidas*" a Alonso Gutiérrez o a Baltasar Romano y se nombró una comisión para que informara sobre la conveniencia de uno u otro.

dividirlo tanto por quienes aspiraban al control de los pesos y medidas -caso de Baltasar Romano- como por los plateros que podían recordar que, además, habían sido dos los marcadores hasta la muerte de Francisco de Isla o tal vez hasta la muerte de Alonso Gutiérrez el Viejo, pues veremos que padre e hijo pudieron desempeñar simultáneamente el marcaje de la plata de 1560 a 1564. Sea como fuere, el 2 de junio de 1567 Gonzalo de Escobar presentó título expedido por Juan de Ayala, Marcador Mayor, y solicitó ser nombrado marcador. El Ayuntamiento le nombró marcador, afinador y concertador de pesos y pesas por dos años a ejercer junto con Alonso Gutiérrez[31]. Escobar se mantuvo en el marcaje al menos hasta 1573, como demuestran las marcas del basamento de la custodia de Santiago de Compostela[32]. En julio de 1576 era mayordomo de la iglesia de El Salvador de Valladolid[33] y es posible que continuara ejerciendo el marcaje, aunque no se expresa en el documento. La marca de Escobar -º/G/ESCOBAR- acompaña a un plato de colección particular hecho por Juan de Alfaro -I/ALFARO- que en 1564 declaraba tener veinte años[34] y a un cáliz de Diego Gascón o, mejor, Silvestre Gascón -GAS/CON- que el obispo Juan Ochoa de Salazar depositó en la catedral de Plasencia[35]. Es probable que Escobar recurriera para el sello de la ciudad al mismo punzón empleado por Alonso Gutiérrez Villoldo que se encontraba considerablemente desgastado. Lleva tres flámulas en dirección izquierda (lám. 2).

Años más tarde, tal vez durante periodos de ausencia de Alonso Gutiérrez el Mozo, marcó la plata Juan García de Tiedra cuyo punzón -TIEDRA-, y el de Valladolid, se estamparon en la cruz de La Pedraja de Portillo, obra hecha en 1583 por

31 Ibídem, f. 715r. "*Marcador Gonzalo Descobar: Este dia Gonzalo de Scobar parezio ante los dichos señores y presento un poder signado de escribano publico que le dio Juan de Ayala marcador mayor de su Magestad por el qual le da poder para hussar el dicho ofiçio en esta villa y su tierra juntamente con Alonso Gutierrez por tiempo de dos años. Y enseño ansimismo un traslado de la provision real y merçed que tiene el dicho Juan de Ayala para husar el dicho ofiçio el o quien su poder oviere. Y pidio a los dichos señores le ayan y tengan por tal marcador y afinador y conzertador de las pesos y pesas de yerro. E luego los dichos señores vistos los dichos recaudos le ovieron por tal marcador juntamente con el dicho Alonso Gutierrez y para afinar las dichas pessas y pessos de hierro por el dicho tiempo de los dichos dos años. Y el dicho Gonzalo de Scobar juro en forma de derecho de husar bien y fielmente del dicho ofiçio y de guardar las leyes y prematicas que sobre ello hablan*".

32 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., pp. 38, 48 y 326. C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, p. 134. A. BENITO BARRAL, "Custodia de Santiago de Compostela", en *Galicia no tempo. Monasterio de San Martiño Pinario*. Santiago de Compostela, 1991, pp. 346-348. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Antonio de Arfe y la custodia de Santiago de Compostela". *Galicia no tempo* ob. cit., pp. 247-259.

33 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 631, 31 de julio de 1576.

34 N. ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922, p. 110. También se ha documentado en 1571; J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 292.

35 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ, ob. cit., p. 550. Otros lo han relacionado con Silvestre Gascón, documentado en 1561; J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 194; S. ANGRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, pp. 76-77 y 271-273. Diego está documentado en 1549 y 1555, cuando declaró tener 31 años, y Silvestre de 1537 a 1565.



SELLO DE LA VILLA	MARCADOR	PLATERO
Valladolid. Cálices. Calahorra (La Rioja), H. 1562. Villavieja, 1563	Ao/GRE3. Alonso Gutiérrez el Mozo (1561-1593)	GASPAR/CiA/GAR. Gaspar García. MEdiNA. Jerónimo de Medina
Valladolid. H. 1590. Corona. Museo Dioc. Palencia	Ao/GRE3. Alonso Gutiérrez el Mozo (1561-1593)	o-o/ARS. Alonso Rodríguez
Valladolid. H. 1595.Cruz. Fuentes de Nava (Palencia)	ºA/GRZ. Alonso Gutiérrez el Mozo (1593-1604)	COR/DOBA. Felipe de Córdoba
Valladolid. Custodia. Santiago de Compostela, 1573. Cáliz, Plasencia	º/G/ESCOBAR. Gonzalo de Escobar (1567-1575)	ARFE. Atonio de Arfe GAS/CON. Silvestre Gascón
Valladolid y Palencia. 1583. Cruz Pedraja de Portillo. Árbol y pie.	TIEDRA. Juan García de Tiedra, 1583. M/[DINA. Domingo de Medina Mondragón (1581-1591)	ABR.. Pascual Abril
Valladolid. H.1587. Cruz, Ampudia (Palencia). Cáliz, Pastrana (Guadalajara)	ºIDE/ALVARADO. Juan de Alvarado (1585-1588)	FRUT/OSO. Fructuoso Báez. L/MANSO. Luis Manso

LÁMINA 2. *Segunda tabla de marcas.*

Pascual Abril[36] cuya marca se observa en la manzana del pie próxima a la de la ciudad de Palencia -muy frustra- y la de Domingo de Medina Mondragón, marcador palentino de 1581 a 1591[37]. También se ha encontrado en la cruz de San Andrés de Cuéllar[38], una curiosa cruz de brazos abalaustrados muy recortados, que ha de ser obra de un platero local traída a marcar a Valladolid.

Como Alonso Gutiérrez Villoldo se encontraba fuera de la ciudad, Juan de Alvarado se presentó en el Ayuntamiento el 4 de septiembre de 1585 y solicitó que le nombraran marcador y contraste, cargos que consiguió mientras se averiguaba si Gutiérrez pensaba retornar[39]. Debieron llegar al Ayuntamiento otras ofertas de distintos plateros y cuatro días después los regidores acordaron averiguar quién sería más idóneo para el oficio de contraste y marcador[40]. El día 16 unos u otros regidores propusieron a los plateros Juan de Alvarado, Francisco Rodríguez y Juan García de Tiedra para ambos o alguno de los dos oficios. La mayoría votó por no separar los oficios de marcador y contraste y porque los desempeñara Juan de Alvarado "*por el tiempo que mande la ley menos la voluntad de la ciudad*"[41], de modo que se podrían devolver los cargos a Alonso Gutiérrez si volvía a Valladolid, tal como algún regidor expresamente señaló. Una vez nombrado marcador por la ciudad, Alvarado se trasladó a Ávila y el 5 de octubre de 1585 consiguió aprobación y título de Juan de Ayala, Marcador Mayor[42]. Alvarado fue reelegido por la ciudad en febrero de 1587 pero se le impuso que no cobrara salario de contraste[43]. Aunque tuvo algunas denuncias

36 J. C. BRASAS EGIDO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. X. Antiguo Partido Judicial de Olmedo*. Valladolid, 1977, p. 109. J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana*... ob. cit., pp. 44 y 167. En 1589, Juan García de Tiedra, con Juan de Arfe como fiador, se obligó a realizar una cruz para el convento de Nuestra Señora del Carmen extramuros de Valladolid, J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 298.

37 La marca de Medina Mondragón se estampó parcialmente pero es segura su identificación por la forma de la M y por la presencia de un punto a la derecha de esta letra. En el árbol de la cruz, ligeramente anterior al pie, no se observan marcas de Abril pero se le puede adjudicar.

38 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, t. II, p. 19.

39 AMV. Libro de Actas nº 12, 1584-1586. "*Sobre lo del contraste: Este dia se leyó en este ayuntamiento una peticion dada por Juan de Albarado, platero, por la que resulto que esta ausente desta villa Alonso Gutierrez contraste y marcador della. E visto la nezesidad que ay de los ofiçios de contraste y marcador que por nombramiento desta villa tiene el dicho Alonso Gutierrez, y tratado y conferido sobre ello, acordaron que en el entretanto que se verifica la ausençia del dicho Alonso Gutiérrez y si a de bolber a esta villa a serbir los dichos oficios, o por el tiempo que fuere la voluntad desta villa dando fianzas el dicho Juan de Albarado del buen uso y exerçiçio de los dichos ofiçios le nombraban y nombraron para ellos*".

40 Ibídem, ff. 254r y 257r.

41 Ibídem, ff. 258v-260r.

42 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "El marcaje de la platería en España durante el siglo XVI: Ávila y los Marcadores Mayores Diego y Juan de Ayala", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 498; L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo*. Ávila, 2006, p. 61.

43 AMV. Libro de Actas nº 14, 1587-1589. 19 de febrero de 1587: "*Nombramiento de contraste: Este día se nombro y reheligio por contraste desta villa a Juan de Albarado vezino della y por este año, o menos lo que fuere la boluntad desta villa y con que no lleve derechos por el oficio de contraste, y por el*

por el ajuste de las pesas y se le exigió que los patrones los entregara al Regimiento[44], fue nuevamente nombrado en enero de 1588 por un año más[45]. La marca de Alvarado -ºIDE/ALVARADO- se estampó en una cruz procesional de Ampudia que es obra de Fructoso Báez -FRUT/OSO- y en un cáliz de Luis Manso -L/MANSO- en la colegiata de Pastrana (Guadalajara)[46]. Tanto Tiedra como Alvarado debieron de usar un mismo punzón para representar la marca de la villa y podría ser el mismo que emplearon Gutiérrez Villoldo y Escobar.

Vuelto Alonso Gutiérrez a Valladolid, en agosto de 1590 consiguió que le retornaran el oficio de contraste y marcador de pesas y medidas. Le ordenaron que en la oficina tuviera colgado el arancel con los precios que podía llevar en el oficio de marcador[47]. En esta ocasión, los plateros de la ciudad consiguieron que, mientras

---

de marcador lleve los derechos de las ordenanças desta villa, y de fianzas por el oficio de contraste y haga el juramento que es obligado y en anbos oficios guarde las leies del reino e ordenanças que çerca de los dichos oficios ablan y conforme a este acuerdo se recibe".

44 Ibidem, f. 104v. 31 de julio de 1587.

45 Ibídem, f. 193r y v. 22 de enero de 1588: "*Reeleçion de contraste y marcador Juan de Albarado: Ese dia aviendo sido llamados a Regimiento para oy dicho dia para tratar sobre el nonbramiento de contraste y marcador desta villa, y tratado y conferido sobre ello se acordo por el ayuntamiento se botase cerca de si se reelijera a Juan de Albarado que al presente sirbe el oficio de contraste e marcador desta villa, o no. Y botado sobre ello por tablillas la mayor parte del dicho ayuntamiento acordo que se reelija y reelijieron por contraste y marcador deste ayuntamiento al dicho Juan de Albarado que al presente lo es por todo este presente año de mil quinientos y ochenta y ocho menos lo que fuere la boluntad desta villa, dando fianças. Ecepto el señor don Pedro de Miranda regidor que dijo que suplicaba y suplico al señor corregidor y si necesario es le requirio mande qu se junten y acumulen las petiçiones dadas en este regiemiento por los plateros en que advierten a esta villa de que el dicho Juan de Alvarado contraste no haze bien su oficio y le suplican provean persona que lo aga con legalidad para que avida ynformacion provea esta villa el dicho oficio en persona tal. Y que antes que preçeda esta ynformaçion le mande el señor corregidor que no use el dicho oficio. Y que conpela a los contenidos en la dicha peticion a que el ara y aviertamente declaren lo que dizen por la dicha peticion y lo pidio por testimonio. Lo mismo dixo el señor Antonio de Alcaraz regidor. E visto lo susodicho por este ayuntamiento dijo que por estavilla a sido reelijido por mas botos el dicho Juan de Albarado por ser honbre perito en el arte y que usa vien su oficio como a resultado por las visitas hechas por cavalleros deste ayuntamiento por su comision y por otras causas, y ansi acordaron que aga el juramento necesario. El señor corregidor dijo que el ayuntamiento, a quien toca la elecion de contraste y marcador, a reeligido por mayor parte de botos al dicho Juan de Alvarado aviendo visto e oydo todas las peticiones / dadas por el y contra el, y ansi se conformaba y conformo con lo botado por la mayor parte y en quanto a los delitos que le dizen aver hecho y cometido en sus oficios por via juridica se pida ante su m.d. y se le de notiçia dellos e ynformaçion que esta presto de haver justicia. E luego se mando llamar al dicho Juan de Albarado y entro en el ayuntamiento y del fue tomado e reçivido juramento en forma devida de derecho para que vien y fielmente usara de los dichos ofiçios y a la conclusion del respondio juro e amen*".

46 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET, ob. cit., p. 96; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ, ob. cit., p. 551. Fructuoso Báez realizó unas vinajeras para la iglesia de Mota del Marqués en 1584-1585 y en 1586 un pie de cruz para Villarmentero de Esgueva; J.M. PARRADO DEL OLMO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. IX. Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués.* Valladolid, 1976, p. 90; J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 543.

47 AMV. Libro de Actas nº 16, 1590-1591, f. 125v y 624r. 27 de agosto de 1590: "*Contraste Alonso Gutierrez: Este dia los dichos señores nonbraron por contraste y marcador de las pessas y medidas desta villa y su tierra a Alonso Gutierrez platero vezino desta villa por lo que resta deste lo que resta*

desempeñara el oficio de contraste, la ciudad le prohibiera comprar plata, oro y perlas que llegaran a Valladolid para ser vendidas[48], aunque los munícipes trataron sobre la conveniencia de acrecentarle el salario[49]. El asunto aún debía de estar pendiente en 1596 pues el 12 de marzo de 1596 comisionaron a un regidor para que se informara "*sobre el oficio de marcador y contraste si por las leyes y prematicas de estos reinos tiene derechos señalados*"[50]. Para afianzar su posición de nuevo trajo nombramiento de marcador de la plata expedido por Antonio Muñoz, Marcador Mayor, el 26 de octubre de 1593[51].

Alonso Gutiérrez el Viejo marcó la plata con el mismo punzón de ciudad que había empleado Francisco de Isla como segunda marca: cuatro gallardetes en dirección diestra. Se puede ver en un bote de la colección Várez Fisa marcado por Jerónimo de San Miguel. Con los años, parece que hizo un nuevo punzón, más estrecho, en el que las flámulas se dirigen a la izquierda. Así se observa en la custodia de Alaejos que hizo Francisco de San Román en 1560[52] -·F·/S·RO/MAN-, aunque se estampó parcialmente. Muy conocida es su marca personal -ºA/GR3-, con la O superpuesta a la A y la Z con forma de Z minúscula prolongada por un rasgo que recuerda la cedilla. La A está enmarcada con curvas apergaminadas y las letras del apellido se cierran en un rectángulo. Esta marca se estampó en numerosas obras[53], pero nos interesan las que aportan una cronología segura o relativa.

Antonio de Arfe concluyó la obra de la custodia de asiento de Medina de Rioseco en mayo de 1554 y está marcada con el punzón que comentamos[54]. La custodia de asiento de la catedral de Badajoz, obra de Juan del Burgo marcada por Gutié-

deste año y menos lo que fuere la voluntad deste ayuntamiento, al qual mandaro que en el husso y exerçiçio de los dichos ofiçios guarde las leyes y prematicas destos reynos y ordenanças desta villa. Y luego entro en el dicho ayuntamiento el dicho Alonso Gutierrez y juro en forma de derecho de que husaria bien y fielmente el dicho ofiçio guardando el servizio de Dios nuestro señor y el de su magestad y las leyes y prematicas destos reynos y ordenanças desta villa. Mandosele tenga en la puerta de su tienda y tablero puesto y colgado el aranzel de los derechos que puede llevar por razon del ofiçio de marcador".

48 Ibídem, f. 126r. 29 de agosto de 1590.

49 Ibídem, f. 184r. 30 de enero de 1591.

50 AMV. Libro de Actas nº 19, 1595-1596, f. 227r. 12 de marzo de 1596.

51 C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*. Tomo II. Madrid, 1914, p. 227.

52 J. CASTÁN LANASPA, "El platero Francisco de San Román y la custodia de Alaejos". *BSAA* L (1984), pp. 431-434. A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, pp. 54 y 215. Según declaración de 1552, Francisco de San Román había nacido en 1526 y trabajó con Francisco de Isla; J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 288.

53 Además de la bibliografía citada, nos remitimos a recientes artículos que resumen los datos conocidos de los Gutiérrez y aportan alguna obra nueva: S. PÉREZ MARTÍN, "Noticias sobre la vida y obra de los plateros vallisoletanos Alonso Gutiérrez el Viejo y Alonso Gutiérrez Villoldo". *BSAA Arte* LXXX (2014), pp. 121-138. F.J. MONTALVO MARTÍN, "Obras de platería conservadas en la Catedral de Segovia procedentes de donación", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 357-374.

54 E. GARCÍA CHICO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. T. I. Medina de Rioseco*. Valladolid, 1979, p. 56. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana*... ob. cit., pp. 146-149 con bibliografía.

rrez el Viejo, data de finales de 1558[55]. Uncáliz liso y torneado de la iglesia de Roa (Burgos) lleva inscripción de 1560 y tal vez sea obra de Francisco Alfaro[56]. Otras obras sin documentar pero marcadas con el punzón de Gutiérrez el Viejo, se pueden datar también hacia 1560 y en años siguientes por la naturaleza evolucionada de las formas. Nos referimos a la custodia de Esguevillas, a un cáliz de la iglesia de Garrovillas (Cáceres) completamente liso y torneado, ya un jarro de asa alta realizado por Juan Alonso -I/ALONO- de la colección Hernández-Mora Zapata[57]. Estas dos últimas obras son un elocuente ejemplo del grado de modernidad que había alcanzado la platería vallisoletana. Muestran, además, el grado de belleza -pulcra, simple y abstracta- que permitió conseguir la incorporación del torno en los talleres de platería: obras de elaborada simplicidad muy alejadas del recargado adorno característico de la platería tardogótica de Valladolid.

Hemos visto que Gutiérrez el Viejo aunque cedió el contraste a su hijo en1561 debió continuar marcando la plata hasta 1564 y, en cualquier caso, en la documentación continuó proclamándose contraste y marcador. Ciertamente el 18 de marzo de 1561 Gutiérrez Villoldo fue recibido por la ciudad de Valladolid como contraste en lugar de su padre que, sin embargo, continuó denominándose también contraste y marcador en 1562. Por su parte, el hijo, días antes del nombramiento, el 13 de marzo de 1561, se denominaba platero de oro y contraste en la corte de su Majestad[58], de modo que pudo iniciar el marcaje de la plata un poco antes de esta fecha. La marca de Alonso Gutiérrez Villoldo también es muy conocida -Ao/GRE3-. Emplea letras de considerable tamaño. Una A, con un trazo a la izquierda en la parte superior, cobija una O para representar a Alonso. Esta zona se enmarca con moldura de cueros recortados. Debajo, en marco rectangular van las letras del apellido: GRE3, con una Z antigua muy característica que facilita la identificación del punzón. Esta marca va asociada a un nuevo sello de la ciudad que dispone cuatro gallardetes de sinuosas curvas hacia siniestra, aunque el cuarto gallardete inferior es tan pequeño que no siempre se visualiza. Un cáliz de la catedral de Calahorra (La Rioja) se marcó en fecha muy próxima a la de la ejecución del punzón, pues muestra el dibujo de los punzones de marcador y ciudad con extrema claridad. Es obra de Gaspar García -GASPAR/CiA/GAR-, alcalde de la cofradía de plateros de Valladolid en 1567[59].

---

55 F. TEJADA VIZUETE, *La plata de la catedral de Badajoz*. Badajoz, 1988, pp. 39-42. F. TEJADA VIZUETE (com.), *Eucarística hoc facite in meam commemorationem 2000*. Badajoz, 2000, pp. 158-161 y 183, donde se reproducen las marcas.

56 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, T. I, p. 413.

57 S. PÉREZ MARTÍN, "Noticias…" ob. cit., pp. 133-136. F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, t. I, pp. 785 y 787. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 100.

58 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., p. 291. Referencia de ambos datos.

59 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana*... ob. cit., p. 194. Documentado desde 1553, la iglesia de Villavieja del Cerro le entregó en 1563 una cruz vieja para rehacerla; en 1567 le dieron unas crismeras, un cáliz y unas vinajeras que la parroquia no lograba recuperar en 1573 y en la visita de ese año se señaló que parecía que había fallecido, C.J. ARA GIL y J.M. PARRADO DEL OLMO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo Partido Judicial de*

Con semejante claridad se estampó la marca de Gutiérrez Villoldo en un cáliz de Villavieja del Cerro. Si acertamos en la lectura del punzón de autor ha de ser el cáliz que en 1563 hizo Jerónimo de Medina, platero de Palencia, -MEdiNA-. Además, las cuentas de la iglesia especificaron que el mayordomo fue a Valladolid a dar razón de las obras realizadas: un cáliz, una sobrecopa y una cajita de plata[60]. Relativamente tempranas, de hacia 1565, han de ser la custodia de asiento de Carrión de los Condes, obra de Jerónimo San Miguel -G/SAMIGEL- y la custodia de Villafranca (Segovia)[61].

Para establecer la actividad de Alonso Gutiérrez, aparte de los nombramientos municipales que hemos comentado, conviene considerar sus propias declaraciones sobre el ejercicio del marcaje y del contraste así como recordar las actuaciones concretas de las que se tiene noticia. El 3 de noviembre de 1572 se calificó como contraste. El 12 de noviembre de 1580 el platero vallisoletano Gaspar de Liendo le cita como contraste. En 1582 pesó una cruz vieja de la iglesia de Santovenia que debía renovar José Madrid, y en 1594 pesó un relicario que Juan de Benavente había realizado para el monasterio de San Benito de Valladolid[62].

Por su parte, la cruz de Piñel de Abajo, y las custodias de las catedrales de Ávila, de Palencia y del Museo Santa Cruz de Toledo sirven para establecer el intervalo temporal en el que Gutiérrez Villoldo empleó el punzón que comentamos. La cruz de Piñel de Abajo la labraron los plateros palentinos Pedro Quijano y Melchor Larrieta en 1583-1584 y fue marcada por Gutiérrez el Mozo[63]. La custodia de Ávila, de Juan de Arfe, se acabó en 1571[64]. La custodia de la catedral de Palencia se entregó marcada por Gutiérrez Villoldo el 17 de abril de 1585 y es obra de Juan de Benavente, virtuosísimo platero[65]. La custodia del Museo Santa Cruz de Toledo ha sido identificada con la que Juan de Arfe contrató en 1592 para el convento del

Tordesillas. Valladolid, 1980, pp. 450-452. En junio de 1567 tasó la cruz que Cristóbal Romero y Lucas Blanco habían hecho para la iglesia de San Salvador de los Escapulados de Peñafiel, E. VALDIVIESO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. VIII. Antiguo Partido Judicial de Peñafiel.* Valladolid, 1975, p. 159.

60 C.J. ARA GIL y J.M. PARRADO DEL OLMO, ob. cit., p. 450.

61 J. URREA FERNÁNDEZ, "La custodia de Carrión de los Condes (Palencia): una obra del siglo XVI hecha con dinero americano", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp 765-772. S. ANDRÉS ORDAX, *Carrión de los Condes. Iglesia de Santa María del Camino*. Palencia, 1994, p. 35. E. ARNÁEZ, ob. cit., t. I, pp. 334-335.

62 E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Valladolid, 1963, pp. 47 y 79. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana*... ob. cit., p. 43. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. VI. Antiguo Partido Judicial de Valladolid*. Valladolid, 1973, pp. 82-83.

63 E. VALDIVIESO, ob. cit., pp.107 y 203.

64 C.J. AYUSO MAÑOSO, "La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe (1571)", en F.J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium.* 2003, vol. 2, pp. 803-838. Con bibliografía.

65 E. GARCÍA CHICO, "Estampas palentinas. Catedral. La custodia procesional". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC)* 21 (1948), pp. 136-140 y 158-161. E. GARCÍA CHICO, *Palencia. Papeletas de Historia y Arte*. Palencia, 1951, pp. 99-101. E. GARCÍA CHICO, *Documentos*… ob. cit., pp. 71-76.

Carmen de Valladolid[66]. También ostenta la marca de Gutiérrez Villoldo y sería una de las últimas obras marcadas con este punzón.

Las marcas se fueron haciendo más y más borrosas, sobre todo la de la ciudad, de modo que no se puede descartar que la sustituyera oque rehiciera el punzón existente desfigurándolo. La evolución se puede observar en las marcas de una corona del Museo Diocesano de Palencia que es obra de Alonso Rodríguez, marcador años más tarde. Se puede datar en los primeros años noventa del siglo XVI.

Ha pasado casi desapercibida una marca que guarda cierto parecido con la que utilizó Gutiérrez el Viejo pero que ha de corresponder a Gutiérrez Villoldo. Este punzón -ºA/GRZ- dispone las letras alusivas al nombre de modo semejante pero la A no se encuadra en el pergamino de puntas recortadas del punzón de Gutiérrez el Viejo y, además, la Z final es de grafía humanística y de una altura tan grande como la de la G y la R. Se estampó en una cruz de Fuentes de Nava (Palencia) realizada con ricas labores manieristas por Felipe de Córdoba, platero palentino, -COR/DOBA- que marcó la cruz en Valladolid[67]. Córdoba está documentado de 1577 a 1601[68], fecha en la que actúa su viuda, María de Pinto, posiblemente pariente de Gaspar Pinto. El mismo punzón de marcador lleva un jarro de pico de la colección Várez Fisa[69] realizado por un platero no identificado cuyo punzón puede interpretarse con dudas como Miguel -Mi/.EL-, y un cáliz del arciprestazgo de Villalpando (Zamora)[70] realizado por Pedro Miguel -ºP/MIQEL-. De Pedro Miguel se conservan otras obras marcadas con el punzón más conocido de Gutiérrez Villoldo con anterioridad a 1593: cálices en las iglesias de Carrión de los Condes, Segura (Guipúzcoa), Gordejuela (Vizcaya) y Traestrada (Orense), y otros cálices en las catedrales de Tuy, Cáceres y Segovia[71]. La clave para fechar este segundo punzón personal de Gutiérrez Villoldo son dos obras que nos quedan por comentar: un jarro de pico del convento de la Serradilla (Cáceres) que fue realizado por Pedro Miguel y marcado por Juan de Benavente que, como veremos, marcó la plata en Valladolid de 1596

66 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo". *Archivo Español de Arte (AEA)* 197 (1977), pp. 9-29.

67 A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 165-166.

68 En 1577 trabajó para la iglesia de Piña de Campos; J.M. PARRADO DEL OLMO, *Piña de Campos. Iglesia de San Miguel*. Palencia, 1993, p. 29. En 1579 estuvo en tratos con el platero burgalés Nicolás de Alvear; A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., T. II, p. 271. El 16 de mayo de 1601, María de Pinto, su viuda, otorgó un poder contra un cerero; Archivo Histórico Protocolos de Palencia. Prot. 6006. Juan Alegre. 1601-1602, f. 168r.

69 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII.* Madrid, 2000, pp. 83-86.

70 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Orfebrería zamorana: la platería del arciprestazgo de Villalpando". *Studia Zamorensia* t. XII (1991), pp. 35 y 56.

71 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*. Palencia, 1982, p. 70. I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 415 y 492. R. CILLA LÓPEZ, *La platería en Vizcaya: del Gótico al Neoclasicismo*, en prensa. *Galicia no tempo* ob. cit., p. 349. M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui*. La Coruña, 2001, p. 55. F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 359.

en adelante; y sobre todo una lámpara de la iglesia de Vega de Rengos (Asturias) con inscripción de 1595[72]. A juzgar por los dibujos publicados de las marcas de esta lámpara, el punzón del marcador corresponde a la segunda versión empleada por Gutiérrez Villoldo y le acompañan el escudo de Valladolid y otra marca que se ha relacionado con Andrés Lecando. Suponemos, por tanto, que Gutiérrez Villoldo la empleó iniciados los años noventa del siglo XVI, seguramente después de obtener en Madrid nuevo nombramiento de marcador en 1593. La marca de Valladolid que va asociada en alguna de las obras mencionadas a este punzón podría ser nueva, pues los gallardetes parece que recorren todo el campo sin detenerse antes de alcanzar el perímetro izquierdo o el derecho; es decir, que van de lado a lado del escudo.

Alonso Gutiérrez mantuvo el oficio de contraste hasta el final de sus días, que no ocurrió en 1599, cuando hizo testamento[73]. Es posible que Gutiérrez continuara marcando la plata pero no es seguro pues también marcaban Juan de Benavente -con nombramiento del Marcador Mayor durante un intervalo temporal desconocido- y otros plateros de la Corte. Además, creemos que ninguna de las obras contrastadas con su segundo punzón es posterior a 1601. Por una petición escrita el 27 de enero de 1604 para reclamar el salario por el desempeño del contraste durante 1603 se sabe que su actividad se vio muy incrementada con la llegada de la corte a Valladolid en 1601, aunque para el servicio de ésta hubo otro contraste, como el propio Gutiérrez informó[74]. Poco después falleció Gutiérrez y el Ayuntamiento nombró, el 7 de mayo de 1604, al platero Baltasar Romano para sustituirle como contraste y marcador de pesos, con la obligación de pasar a Beatriz Alvarado, viuda de Alonso Gutiérrez, cien ducados al año de por vida[75]. Comienza con Beatriz Alvarado una suerte

72 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, "Catálogo de la Plata del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)". *Norba. Revista de arte, geografía e historia* 2 (1981), p. 32. Y. KAWAMURA, "Platería gótica renacentista de procedencia castellana en el Principado de Asturias". *BSAA* XLI (1995), p. 305.

73 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios*… ob. cit., p. 191. Equivocadamente se ha repetido como fecha de fallecimiento de Gutiérrez la del testamento de 1599, pero desde 1983 se sabe que el 17 de abril había pesado como contraste un cáliz para la iglesia de Villacastín (Segovia); E. ARNÁEZ, ob. cit., t. I, p. 334. Entre esta fecha y el 6 de mayo falleció Gutiérrez Villoldo.

74 AMV. CH 121-6, f. 73r. El Regimiento acuerda librar los 20 ducados del salario de contraste del año 1603 tras la petición recibida por Alonso Gutiérrez: "*Alonso Gutierrez contraste desta çiudad por V.Sª digo que yo e servido y sirbo a esta ciudad de tal contraste çinquenta años y se me solia dar de salario diez mil maravedis y quando ubo el ynzendio en esta çiudad se me vaxaron dos mil quinientos maravedis por dezir que la dicha çiudad estava nezesitada y ansimismo estaba esta ziudad obligada a darme parte y casa donde sirbiese dicho oficio y pesas para ello lo qual aora no se ma da e yo e servido con todo cuidado e fidelidad como a V. Sª les notorio y nunca se me a echo nenguna refazion e yo estoy todo el dia desde la mañana a la noche aziendo y sirbiendo dicho ofizio sin poder travajar ni tener quien travaje en la tienda y aora mas que nunca por causa de la mucha gente que acude y el contraste de corte no asiste con tanto cuidado como yo con darle veynte mil maravedes del oficio y casa de aposento. A V.Sª suplico sea servido de me azer alguna refazion y limosna y sea mandado pagar un año entero que se me debe de salario. Alonso Gutierrez*".

75 AMV. Libro de Actas nº 29, 1604-1605, ff. 70r y 71r y v. "*Nombramiento de contraste y marcador Baltasar Romano platero: Este día aviendo sido llamados a regimiento pleno para oy dicho dia para nombrar contraste y marcador de pesos desta çiudad en lugar y por muerte de Alonso Gutierrez que*

de seguridad social que afectará a otras viudas y jubilados. La carga de 100 ducados sobre el contraste hizo que Romano renunciase por lo que fue elegido "*contraste y marcador*" Alonso Requejo el 23 de febrero de 1606[76]. La compensación a la viuda de Gutiérrez se redujo a menos de la mitad de los 100 ducados prometidos inicialmente: 500 reales. Beatriz Alvarado protestó y pidió que la ciudad cumpliera su compromiso y la palabra dada. Además, Juan de Tejeda, que había ayudado a Alonso Gutiérrez durante muchos años en las enfermedades y en la vejez -y fue testamentario en 1599-, ofreció pagar los 100 ducados si le escogían para el cargo. Algunos regidores quisieron votar en secreto sobre el asunto, pero el corregidor no lo consintió. La mayor parte de los regidores se inclinaron por mantener la promesa de 100 ducados anuales hecha a la viuda. Otros recordaron que el oficio del contraste, "*como todos los demás*" quedarían mermados en sus ingresos "*con la mudança de la corte*" que acababa de ocurrir, "*atento que la diferençia de los tiempos es grande y notorio que aora bale las dos o las tres partes menos el ofiçio que al tiempo que se le*

---

antes lo hera y aviendo visto las peticiones dadas por algunas personas que pedian el dicho ofiçio y dada por el gremio de plateros desta çiudad y lo pedido por Beatriz de Alvarado viuda muger que fue y quedo del dicho Alonso Gutierrez. Y tratado y conferido sobre ello, y aviendose votado teniendo consideracion al mucho tiempo que en el dicho ofiçio sirbio e le obo Alonso Gutierrez y con la fidelidad y cuydado que sirbio y con la neçesidad que queda la dicha Beatriz de Alvarado y ques justo gratificar los serviçios que se açen y acudir a tal neçesidad los dichos acordaron que la persona que anssi se nombrase por tal contraste y marcador desta ciudad aya de dar y de del salario y ganançia que en el dicho ofiçio tuviere en cada un año a la dicha Beatriz de Alvarado y a quien su poder obiere y por ella oviere de aver çien ducados en cada un año por todos los días de su bida para ayuda de sustentarse y los dichos çien ducados se le den como dicho es por todos los dias de su vida para ayuda de sustentarse y los dichos çien ducados se le den y despues de su vida un año mas para ayuda denterrarse y sufraxios por su anima y con la dicha carga los dichos señores botaron en el nombramiento de la persona que aga el ofiçio de tal contraste y marcador y abiendose botado y regulado los dichos votos los dichos señores por mayor parte nombraron por tal contraste y marcador desta çiudad y su tierra y jurisdicion a Baltasar Romano platero vezino desta çiudad con el mismo salario y derechos que tenia y llevava el dicho Alonso Gutierrez su antecesor el qual le corra desde oy dicho dia y con la dicha carga de que en cada un año aya de dar y de a la dicha Beatriz de Alvarado los dichos çien ducados los quales se los aya de dar y pagar por mitad por los dias de San Juan y Navidad de cada un año y por ellos pueda ser executado en su persona y bienes en virtud deste acuerdo y su açetaçion a los dichos plaços sin otro ningun recado el qual dicho nombramientoen la dicha forma hiçieron en el dicho Baltasar Romano en el tiempo que fuere la boluntad desta ciudad para le poder remober y quitar con causa o sin ella cada y quando que quisiere y se de este acuerdo signado en forma a las partes a quien toca".

76 AMV. Libro de Actas nº 31, 1606, f. 52r y v. 23 de febrero de 1604: "*Contraste y marcador desta çiudad Alonso Requejo: Este dia abiendo sido llamados a regimiento pleno para oy dicho dia para tratar de nombrar contraste y marcador de la çiudad por aberse despedido Baltasar Romano que antes lo hera y tratado y conferido sobre ellos nombraron por tal contraste y marcador desta çiudad a Alonso Requejo platero vezino desta çiudad con el salario questa çiudad acostumbra dar cada un año con que el susodicho sea obligado desde oy dicho dia a dar a Beatriz de Albarado muger que fue de Alonso Gutierrez contraste que fue desta çiudad quinientos reales cada un año durante los dias de la vida de la susodicha atento los serbicios quel dicho su marido hiço a esta çiudad el qual dicho nombramiento le hiçieron con esta condiçion y con que le pueda remober y quitar con causa o sin hella esta çiudad el dicho ofiçio cada y quando que le pareçiere*". Esta noticia la publicó, sin citar la fuente, Martí y Monsó pero equivocó el año -escribió 23 de febrero de 1603- y así se ha repetido en varias publicaciones; J. MARTÍ Y MONSÓ, "Efemérides inéditas". *BSCE* 62 (1908), p. 345.

señalaron a Beatriz de Albarado los cien ducados y que no es justo quel que ubiere de serbir este ofiçio le sirba de balde sino que le quede alguna congrua para su trabajo porque de lo contrario se dara ocasion a que se lleben derechos demasiados y atento ansimismo que no es justo que un ofiçio de tan gran confiança y tan gran satisfaçion ande la çiudad a rogar con el a quien diere los çien ducados sino que Vallid guarde el acuerdo ultimo que hiço en que nombro a Requejo con quinientos reales de pension para la biuda"[77]. El asunto se volvió a tratar, a petición de Requejo, en diciembre de ese mismo año y se acordó pagar a la viuda 800 reales[78]. Además, posiblemente para compensar los ingresos, en julio de 1612 se acordó un nuevo arancel para las diversas actuaciones del contraste en el afinado de las pesas y pesos[79].

En 1585, año de la muerte del Marcador Mayor Juan de Ayala, se abrieron averiguaciones sobre el control de la ley de la plata que afectaron a las casas de la moneda. En 1591, con el nombramiento de Pedro de Reinalte, el cargo de Marcador Mayor se trasladó de Ávila a la corte de Madrid y la vigilancia de la ley de la plata en curso y el control de los marcadores de las ciudades se intensificó, sobre todo con Antonio Muñoz, Marcador Mayor en 1593, y con Felipe de Benavides, elegido en 1595. Intentaron normalizar que los marcadores elegidos por las ciudades fueran examinados por el Marcador Mayor, como se ordenaba en la pragmática de 1488, y como expresamente se recogía en sus respectivos títulos de Marcadores Mayores: los marcadores de nombramiento municipal no podían ejercer el oficio sin haber sido examinados y aprobados por ellos. Pero la gran novedad es fue que se generalizaron las visitas, pues se había comprobado que no se ensayaba la plata correctamente ni siquiera en algunas casas de moneda ya que se encontraron monedas faltas de ley. El Consejo Real acordó que, en adelante, hubiera un estilo único de ensayar la plata y que se crease un nuevo oficio, el de Ensayador Mayor, para que examinase a los demás[80]. Para el nuevo y delicado cargo fue elegido Francisco Bautista Beintin en enero de 1596. En este ambiente, Juan de Arfe publicó -en Madrid, 1598- una segunda edición del *Quilatador*, para terciar en la resolución del problema y probablemente aspirando a alguna merced real.

En tiempos de Felipe de Benavides y Francisco Bautista Beintinse se enviaron visitadores a prácticamente todas las ciudades del reino con facultad de controlar la plata y marcarla. Iban provistos de las unidades del marco de plata y de nuevas pesas de metal que afectaban a buena parte de los abastos municipales. Traían un título real y la aprobación del Marcador Mayor o del Ensayador Mayor. Por el nombramiento de Lázaro de Encalada y Hernando de Solís -donde se inserta el

77 Ibídem, ff. 63r y 64r-66r. 11 y 14 de marzo de 1606.

78 Ibídem, f. 227r. 22 de diciembre de 1606.

79 AMV. Libro de Actas nº 36, 1611-1612, ff. 291v- 292r. 18 de julio de 1612.

80 J. FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, *Tratado de Ensayadores*. Madrid, 1623, pp. 25v y 37r. I. DE ARPHE VILLAPHANE, *Quilatador de la plata, oro, y piedras, conforme a las leyes Reales, y para declaracion de ellas*. Madrid, 1598, Discurso a los lectores, s/f. A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época*… ob. cit., T. I, pp. 48-49. El memorial presentado por los representantes del reino de Castilla, el 28 de junio de 1599, para que el oficio de marcador mayor volviera al estado en que lo ejercía Juan de Ayala, en Archivo General de Simancas (en adelante AGS). PTR, LEG.88, DOC.477.

título de Francisco Bautista Beintin, Ensayador Mayor, fechado en 4 y 10 de enero de 1596[81]- los marcadores-visitadores podían visitar a los plateros -en sus obradores y en las ferias-, a los marcadores municipales que no estuvieran aprobados por el Marcador Mayor. Tenían facultad real para marcar la plata analizada en sus visitas, si la encontraban de la ley adecuada -es decir, de once dineros y cuatro granos, y el oro de veintidós quilates-. Además, podían cobrar cuatro maravedís por cada pieza analizada, aunque este precio, muy protestado por los procuradores en Cortes, se rebajó a dos maravedís en 1609. Por lo que se sabe, estos delegados del Marcador o Ensayador Mayor fueron mal recibidos en las ciudades. Ponían en entredicho la autoridad municipal y hacían peligrar ingresos municipales sustanciosos. A Burgos llegó Diego García de Benavides[82]. A Palencia se envió a Alonso Rodríguez, platero vallisoletano que más adelante fue marcador en Valladolid. El Ayuntamiento palentino instruyó al agente de la ciudad en la corte de Madrid para que se personara en el pleito movido "*en raçon de la visita que esta haçiendo en esta çiudad un Alonso Rodriguez, teniente del marcador mayor de pesos y pesas*"[83]. Para contrarrestar los resultados de la intervención de los visitadores, la estrategia de las ciudades fue denunciar ante la justicia que los visitadores traían pesas y pesos falsos, pero Felipe de Benavides consiguió una cédula real dirigida a la Audiencia y Real Chancillería de Valladolid para que no interviniera y remitiera las causas contra los marcadores al Consejo de Castilla[84].

También Valladolid recibió un visitador, pero lamentablemente no aparece su nombre en las actas municipales a pesar de que el Regimiento le exigió que presentara la cédula que le autorizaba a visitar por su cuenta los pesos y pesas municipales y, lógicamente también los obradores de platería[85]. Probablemente el visitador ya ha-

81 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM). Prot. 1793, ff. 493r-500v y 541r-548v.

82 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época*… ob. cit., T. I, pp. 48-51.

83 Archivo Municipal de Palencia. Actas 1595-1600, f. 176v.

84 El 16 de agosto de 1597 el rey Felipe II escribió una cédula a la Audiencia y Chancillería para que no conociera ni se entrometiera en conocer en los negocios tocantes a la comisión real que se había dado a Felipe de Benavides y para que se remitira cualquier causa sobre ello al Consejo de Castilla: "*saved que por parte de Phelipe de Benavides nuestro criado marcador mayor de los pesos y pesas de estos nuestros reynos nos fue fecha relaçion que en la bisita que haçian e yban haçiendo los marcadores por el nombrados en las çiudades, villas y lugares de Castilla la Vieja y otras partes las justiçias ante quien se haçia la dicha visita yban condenando a los culpados por denunçiaçiones de pesos y pesas falsas contra ellos echas. Por lo qual ocurrian y abian ocurrido a esa nuestra Audiençia y ante los alcaldes del crimen della donde os entrometiades a conosçer de las dichas causas y a probeer autos en los que los mandavades soltar a fiado y los davades provisiones para ello como constava de çiertos testimonios que presento*", Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARChV). Cédulas y pragmáticas, Caja 7.43. Juan Betrán de Benavides, hijo de Felipe de Benavides y sucesor suyo en el oficio de marcador mayor, obtuvo otra cédula semejante el 5 de agosto de 1598, Ibídem, Caja 7.45.

85 AMV. Libro de Actas nº 21, 1597-1599, f. 170r y v. 30 de junio de 1596: "*Comision sobre lo del marcador: Este dia los dichos señores acordaron que los cavalleros regidores fieles executores agan que el marcador que esta visitando las pesas desta ciudad y su tierra ysiba en este ayuntamiento la comision que tiene y se resçiva ynformaçion si a çedido* [por excedido] *della y de los agravios que a echo y todo se traya a este ayuntamiento que para ello le dio poder y comision en forma*". El 28 de agosto -Ibídem,

bía llegado a principios de marzo de 1596[86] -momento muy delicado, posiblemente celebrándose las ferias, ya que las primeras del año comenzaban diez días antes de la cuaresma-. Este visitador pudo ser Juan de Benavente que en adelante marcó la plata con punzón de Valladolid, al menos sus obras y las de plateros de su círculo. En 1596 marcó el relicario de San Fausto que Juan de Nápoles hizo por comisión de los Álava y que está depositado en Bujanda (Álava). En el mismo año o en el siguiente ensayó un jarro de Pedro Miguel en el convento de la Serradilla (Cáceres) (lám. 3).

Menos problemas tuvo la ciudad en aceptar a Antonio Álvarez, que fue nombrado el 10 de mayo de 1596 marcador del oro que se labrara en la ciudad[87], y a Juan Ruiz de Aldaya, platero nombrado tocador de oro el 22 de noviembre de 1600[88].

Los inconvenientes de 1596 se olvidaron pronto, pues en 1601 la ciudad pasaba a ser la sede de la corte. Es lógico pensar que aquí se trasladaron los oficios que tenían obligación de residir en la corte, como los de Marcador Mayor y Ensayador Mayor. También llegaron plateros que trabajaban para los reyes o figuras prominentes del gobierno. Existe constancia de la presencia de García de Sahagún "*platero de la Reina*" Margarita de Austria en enero de 1605[89]. En 1602 consta que Juan de Arfe andaba en Valladolid, "*estante en esta corte*"[90]. También pudo residir Esteban Pedrera, artífice de la plata con la que el duque de Lerma adornó la colegiata de su villa de Ampudia, lugar muy visitado por la corte. Se debe recordar en este punto que la colegiata de Valladolid había sido elevada a obispado el 25 de diciembre de 1595, lo que originó nuevas obligaciones litúrgicas y los consiguientes encargos a los plateros de la ciudad.

Valladolid, que había tenido un deslumbrante desarrollo de su platería en la segunda mitad del siglo XVI con la actividad de los Arfe -Antonio y Juan- y de Juan de Benavente, participó de modo decisivo en la aparición de la esplendorosa y original

---

f. 200r- se leyó en el Regimiento una carta de los procuradores en Cortes que pedía información de los excesos que hubiera podido realizar el marcador de pesas que visitó la ciudad. Años más tarde, en julio de 1604, la ciudad se sumó al pleito contra el Marcador Mayor iniciado por los procuradores del reino ante el Consejo de Castilla por los excesos cometidos por Felipe de Benavides; AMV. Libro de Actas nº 29, 1604-1605, f. 100r y v.

86 El 9 de marzo el Ayuntamiento comisionó a un regidor para que se informara sobre "*lo que ay sobre el oficio de marcador de esta ciudad*" y para que trajera las cartas que fueron necesarias y se refrendaran. El día 12 del mismo mes comisionaron a otro regidor para que *"se informe sobre el oficio de marcador y contraste si por las leyes y prematicas de estos reinos tiene derechos señalados y lo que ay sobre ello y se traya a este ayuntamiento*", AMV. Libro de Actas nº 19, 1595-1596, ff. 226v y 227r. Uno de los derechos de los marcadores-visitadores que mayor enojo provocó en todo el reino fue el de los honorarios por marcar.

87 AMV. Libro de Actas nº 19, 1595-1596, f. 244r.

88 AMV. Libro de Actas nº 23, 1600, f. 190v: "*Nombramiento de tocador de oro Juan Ruiz platero. Este dia los dichos señores nombraron por tocador de oro de esta ciudad y su tierra a Juan Ruiz de Aldaya, platero veçino de esta çiudad sin salario ninguno. El qual nombramiento se hiço por desde aqui al dia de año nuevo de mil y seiscientos e uno*".

89 J. MARTÍ Y MONSÓ, "Efemérides…" ob. cit., p. 318. El 27 de enero de 1605, García de Sahagún, "*platero de la Reina*", fue padrino en un bautizo celebrado en la iglesia del Salvador, parroquia de muchos plateros vallisoletanos.

90 E. GARCÍA CHICO, *Documentos…* ob. cit., p. 52.

SELLO DE LA VILLA	MARCADOR	PLATERO
Valladolid. Relicario de San Fausto, Bujanda (Álava), 1596. Cruz, Tordesillas, 1601.	ºJ/bena/bente. Juan de Benavente (1596-1610)	NA/POLS. Juan de Nápoles (relicario)
Valladolid. H. 1596. Jarro. Col. Várez Fisa y Cáliz, cat. Valladolid	ºJ/bena/bente. Juan de Benavente (1596-1610)	ENCA/LADA. Lázaro de Encalada
Valladolid. Jarro. Col. Hernández-Mora Zapata	ºJ/bena/bente. Juan de Benavente	ºJ/bena/bente. Juan de Benavente
Valladolid. Jarro. Col. Alorda Derksen	ºJ/bena/bente. Juan de Benavente	
Valladolid. Fuente. Col. Várez Fisa	ºJ/bena/bente. Juan de Benavente	ENCA/LADA. Lázaro de Encalada
Valladolid. H. 1603. Jarro. Peñaranda de Duero (Burgos)	B coronada. J. B. de Benavides o Francisco Bautista Beintin	JVºLO/PEZ. Juan López
¿Valladolid? Cáliz y Bandeja. Ampudia (Palencia)	S bajo corona. H. 1601-1605 ¿García de Sahagún?	PE/DRERA. Esteban Pedrera
Corte-Toisón. H. 1605. Cruz de cristal y cáliz. Cat.de Valladolid	G/.AHA/GU. García de Sahagún	NA/POL.. Juan de Nápoles (cruz de cristal de roca)

LÁMINA 3. *Tercera tabla de marcas.*

platería clasicista que imperó en la corte. En Valladolid y en su ámbito cercano de influencia, que alcanza al sur de la provincia de Burgos, se conservan excepcionales obras de la platería clasicista realizadas en los seis primeros años del siglo XVII. En este desarrollo fueron protagonistas Juan de Benavente, que permanecía muy activo, Juan de Nápoles, Lázaro de Encalada y Alonso Rodríguez, aparte de otros plateros llegados con la corte, como un Juan López -su punzón en un jarro de pico de la colegiata de Peñaranda- que adorna su marca con corona porque seguramente trabajaba para algún miembro de la familia real[91].

La longitud de este artículo no permite reseñar tan magnífica selección de obras de platería y únicamente intentamos señalar los marcadores, algunos desconocidos, y los tiempos de marcaje de la plata de cada uno de ellos. Son una pista inequívoca para la clasificación cronológica de las obras de plata, aunque de los marcadores de la corte vallisoletana no hemos encontrado noticias directas de sus nombramientos.

Juan de Benavente marcó la plata con su punzón personal -ºJ/bena/bente- durante un intervalo que va, con seguridad, de 1585 -custodia de Palencia- a 1601 -cruz procesional de Tordesillas, con inscripción de donación y fecha-. En 1596 -relicario de San Fausto en Bujanda con inscripción de donación y fecha-, comenzó a marcar la plata producida en Valladolid, probablemente como marcador-visitador delegado del Ensayador Mayor. En 1597 punzonó el relicario de la cabeza de San Torcuato en Celanova (Orense) -y de la misma fecha o muy próxima han de ser los relicarios de la Santa Espina, de la cabeza de San Torcuato y de la quijada de San Rosendo de Celanova[92]; todos marcados por Benavente y obras de Juan de Nápoles-. En las obras citadas de 1596 y 1597, así como en la cruz referida de 1601 -y la de la iglesia de San Miguel de Valladolid, marcada con los mismos punzones que la de Tordesillas y en todo semejante- estampó también el sello de la ciudad de Valladolid: un pequeño escudo con tres gallardetes de dirección siniestra que dejan una característica forma romboide en la punta del escudo. Salvo la cruz de Tordesillas de San Miguel de Valladolid, son creaciones de Juan de Nápoles, platero burgalés que hubo de aprender el oficio con su tío Bernardino de Nápoles[93] y que colaboró con Juan de Arfe mientras realizaba la custodia de la catedral de Burgos, momento en el que asimiló el nuevo estilo clasicista de la mano del gran tratadista vallisoletano. Con escasa ante-

91 Tal vez corresponda a Juan López de Estrada, platero de Valladolid, que en 1618 mantenía un pleito con Pedro Vargas, mercader de ropas, sobre la ejecución de unos bienes por una deuda contraída en un juego; ARChV. Pl. Civiles, Fernando Alonso (F), C. 1714.4.

92 Aparte de las obras de los profesores Brasas Egido y Cruz Valdovinos, R. MARTÍN VAQUERO, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 565-566. M.A. GÓNZALEZ GARCÍA y M.A. PEREIRA SOTO, "El relicario de la iglesia conventual del monasterio de San Salvador de Celanova". *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 8 (1997-1998), pp. 25-40 y las fichas de estos autores en *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela, 2004, pp. 424-425, 498-499 y 578-579. Las urnas-relicario de San Rosendo y San Torcuato tienen inscripción de fecha -1601- y autor -Juan de Nápoles-, pero parece que no están marcadas. Tampoco lleva marcas la reliquia del corazón de San Torcuato, de 1604 y fabricada con un pie y astil propios de la platería clasicista cortesana.

93 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época*… ob. cit., T. II, p. 163.

rioridad a la realización del relicario de San Fausto, Nápoles se trasladó a Valladolid y acabó siendo uno de sus plateros más activos y representativos[94].

Benavente pudo continuar marcando en los primeros años del siglo XVII y el título de marcador de Lázaro de Encalada apunta a que, de alguna manera, Benavente tuvo título de marcador hasta el final de sus días -ya fuera porque él alargó la validez del desconocido título que habría obtenido en 1596 o porque realmente tuvo fuerza legal-. De hecho marcó sus propias obras y se conocen otras dos realizadas por Lázaro de Encalada que también ensayó: un jarro de pico de la colección Várez Fisa y un cáliz de la catedral de Valladolid, aunque estas obras se pueden datar con relativa seguridad en 1596-1597.

En todas las obras citadas que hemos visto, se repite sin modificación el punzón personal de Benavente y el escudo de la villa. Sin embargo, se conocen dos jarros de pico y una fuente en colecciones particulares que ofrecen variaciones tanto de la marca personal como del sello de la ciudad que no podemos dejar pasar. Un jarro de la colección Hernández-Mora Zapata lleva marca de Valladolid de mayor tamaño y en un perímetro poligonal, distinto al sello habitual, como observó Cruz Valdovinos[95]. También es distinta la marca personal. La J del nombre tiene un trazo superior y una curvatura diferentes y se ubica sobre la N, más a la derecha de lo habitual. El perímetro del punzón no rodea la O, situada sobre la J. El trazo alto de la primera B es recto, mientras que en el punzón habitual lo tiende ligeramente hacia la izquierda, pero la diferencia que mejor se observa está en la N: en el punzón comentado arriba los dos trazos verticales de la N están claramente separados y en el jarro van unidos en arco e inclinados hacia la derecha, mientras que el primer punzón del autor inclina los trazos a la izquierda y los separa. El escudo de Valladolid del jarro de la colección Alorda Derksen[96] es también diferente y extrañamente ondea los gallardetes con finalización hacia arriba; es decir, que la punta de cada bandera en lugar de inclinarse hacia el suelo se eleva hacia el cielo. La marca de Benavente es, sin embargo, muy parecida. Posiblemente más pequeña, apreciamos diferencias en la A, en la ubicación de la J -ligeramente desplazada sobre la N- y en el perímetro inferior: el marco inferior es totalmente simétrico en el jarro y en la marca usual es más ancho y cuelga más abajo en la parte derecha, por lo que el espacio resultante alrededor de la última E es mayor. El escudo de ciudad de una fuente de la colección Várez Fisa[97] también es diferente al habitual a los otros dos que acabamos de comentar. Los gallardetes son extremadamente finos y los espacios intermedios demasiado anchos. La marca de Benavente se lee con mucha dificultad, aunque la impronta es muy profunda. Sólo diremos que los palos de las enes se unen en arco. En definitiva, nos parecen demasiadas marcas de ciudad para tan pequeño espacio

94 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana...* ob. cit., pp. 204-205. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ, ob. cit., p. 596.

95 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata…* ob. cit., p. 108.

96 C. ESTERAS MARTÍN, *La colección Alorda· Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (obras escogidas)*. Barcelona-London, 2005, pp. 94-97.

97 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección Várez Fisa…* ob. cit., pp. 78-80.

temporal -y tan problemático, con la corte y sus marcadores en Valladolid-. La marca habitual es seguro que la usaba de 1585 a 1601 y el platero debió morir a finales de 1610. Manifestadas nuestras reservas -que son mayores con las dos últimas obras-, quedamos abiertos a otros pareceres porque de 1601 a 1610 Benavente pudo realizar otro punzón de ciudad y de autor, pero nos parece muy improbable que fueran tres. Pensemos que en 1605 entró en la década de los setenta años de su vida[98].

Aunque carecemos de documentación, en Valladolid se marcó un jarro de pico torneado sin decoración de la colegiata de Peñaranda de Duero (Burgos)[99]. Lleva asa de ce y es de cuerpo cilíndrico pero de finalización semiesférica. El escudo de Valladolid indica que se hizo del 11 de enero de 1601 al 4 de marzo de 1606, mientras la corte residió en esta ciudad. Dos, o tres, gallardetes de dirección diestra ocupan el campo del escudo que se timbra con corona real. No conocemos al marcador que emplea una B coronada. Pudiera ser Juan Beltrán de Benavides, Marcador Mayor desde 1598, o Francisco Bautista Beintin, Ensayador Mayor desde 1596. Con una B más pequeña que la comentada y timbrada con una corona casi tan grande como la B se marcaron dos obras que muestran el escudo del duque de Lerma: un cáliz de las dominicas de San Blas de Lerma (Burgos) y una naveta de Sotillo de la Ribera (Burgos). Una burilada liga en ambas piezas este punzón de la B coronada con la marca de Esteban Pedrera -PE/DRERA-. Los hemos datado en los primeros años de la segunda década cuando el Duque abasteció de plata los conventos de Lerma[100]. Si acertamos, se habrían hecho en Madrid a donde retornó la corte.

Francisco Gómez de Sandoval consiguió la posesión de la villa de Ampudia en 1597, dos años antes de que el nuevo rey Felipe III le situara entre los grandes de Castilla con el título de duque de Lerma. Al trasladarse la colegiata de Husillos (Palencia) a Ampudia, la iglesia de este lugar fue elevada a colegiata, exenta de cualquier autoridad religiosa, por bula de Paulo V firmada el 25 de septiembre de 1606 pero, con anterioridad, en abril de 1604, el Rey había cedido al duque el derecho de presentación de todos los cargos de la colegiata. Podemos pensar, por tanto, que la iglesia de Ampudia comenzó a funcionar como colegiata al menos dos años antes de la fecha de la bula papal. Además, mientras residió la corte en Valladolid Ampudia fue sede de varios actos cortesanos: en febrero de 1601, en enero de 1602, en julio de 1603, y en enero y marzo de 1606[101] -en Ampudia se supo y se tomó la decisión final para el retorno de la corte a Madrid-. Se conserva en la colegiata un conjunto mag-

98 N. ALONSO CORTÉS, "Noticias de los Arfes". *Boletín de la Real Academia de la Historia* CXXVIII (1951), pp. 79 y 84. Juan de Benavente declaró en 1575 que tenía 40 años y que había estado quince años como aprendiz y oficial en casa de Antonio de Arfe. En 1596 declaró tener 60 años, luego había nacido en 1535 o 1536.

99 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Platería y artes decorativas". *Biblioteca (Dueros del Barroco)* 19 (2004), p. 242. Un punzón de este tipo se reprodujo en, P.M. de ARTIÑANO Y GALDÁCANO, *Catálogo-guía de la exposición de orfebrería civil española*. Madrid, 1923, p. 90.

100 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época*… ob. cit., T. I, pp. 422-425 y "Platería y artes decorativas" ob.cit., p. 243.

101 J.I. IZQUIERDO MISIEGO, *La villa de Ampudia. Apuntes de Geografía e Historia*. Palencia, 1990, pp. 92-93.

nífico y muy homogéneo de platería cortesana adornado con las armas del duque de Lerma. Varios candeleros, una fuente y un cáliz están marcados con el punzón de Esteban Pedrera, que podría ser el autor, y la fuente y el cáliz llevan además un sello pequeño de difícil lectura que tal vez represente una S bajo corona real. No es probable que aluda a García de Sahagún, que trabajó para el duque desde comienzos del siglo XVII[102], pero pensamos que ha de ser un marcador de la corte mientras residió en Valladolid, pues suponemos que estas piezas se necesitaron en las ceremonias religiosas de la corte en Ampudia y es menos probable que las enviara más tarde, cuando el palacio y los conventos de Lerma centraron el interés del duque.

Hemos comentado como consta documentalmente que García de Sahagún residía en Valladolid como platero de la reina Margarita. Hijo de Alonso de Sahagún, nació en Zamora en 1551. Durante un breve tiempo trabajó para el platero burgalés Nicolás de Alvear y finalmente se estableció en la corte donde trabajó para la princesa Isabel Clara Eugenia[103]. Su viuda, Isabel López, todavía se refería a su condición de platero de la reina Margarita en 1627: el 3 de marzo de este año la viuda reconoció un pago parcial sobre casi 240.000 maravedís que aún le adeudaban por obras hechas por su marido y por su servicio a Felipe IV cuando era menor, así como a los infantes don Carlos y don Fernando[104]. De modo que cuando en 1611 falleció Margarita de Austria, García de Sahagún pasó a ser platero de los tres infantes, entonces niños. Como Francisco Bautista Beintin estaba facultado para nombrar a dos plateros que le ayudasen en la visita a los plateros del reino[105], el 17 de noviembre de 1600 nombró a García de Sahagún para poder visitar a los plateros y marcadores del reino[106]. Poco después se trasladó la corte a Valladolid y de 1601 es un cáliz del santuario de Nuestra Señora del Rebollar (Burgos) que donó Alonso Núñez de Valdivia, que era secretario real desde 1600[107]. Hubo de hacerse en la corte de Valladolid y lleva marca del último eslabón de la cadena del Toisón que, en otros casos de cronología cercana, está asociado a García de Sahagún. También en Valladolid pudo realizarse una fuente de la catedral de Oviedo. El punzón de este platero -G/SAHA/GU, con signo de abreviación- se localiza en un cáliz de la

102 L. CERVERA VERA, *La iglesia colegial de San Pedro en Lerma*. Burgos, 1981, p. 127.

103 S. SAMANIIEGO HIDALGO, *La platería religiosa en Fuentesaúco y comarca*. Zamora, 1987, pp.58-60. A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época*… ob. cit., T. II, p. 275.

104 AHPM. Diego Ruiz de Tapia, prot. 2345, año 1627, f. 562r y v.

105 "*Y teniendo en consideracion a que no podeis hacer la dicha vissita tan de hordinario como conbiene, os mandamos que nombreis en cada un año dos plateros de buena vida e fama yntelixentes del oro e plata los quales siendo por vos aprovados e por los de nuestro consexo en nuestro nombre e no de otra manera agan la dicha bissita de los plateros tiradores batioxas en cada ciudad villa e lugar para donde fueren elexidos e nombrados*", AHPM. Prot. 1793, f. 497v. Nombramiento de marcador de Valladolid a favor de Lázaro de Encalada que inserta el título de Francisco Bautista Beintin otorgado en enero de 1596 cuando se creó el cargo de Ensayador Mayor.

106 C. PÉREZ PASTOR, ob. cit., p. 233.

107 AGS. PTR, LEG.85, DOC.632. Núñez de Valdivia fue secretario real hasta el final de sus días; hizo testamento el 5 de abril de 1622. Desde 1618 fue caballero de Calatrava, Archivo Histórico Nacional. OM-EXPEDIENTILLOS, N.9680. Sobre el cáliz, A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época*… ob. cit., T. I, p. 422.

catedral de Valladolid, acompañado del último eslabón del Toisón, en un rico cáliz clasicista de la iglesia de San Ildefonso adornado con labores de ces entrelazadas y en el magnífico pie de la cruz de cristal de roca de esta catedral, por citar únicamente obras conservadas en Valladolid[108]. El eslabón se dibuja tal como se representaba en la rama austriaca y puede aludir a la condición de platero de la reina Margarita. La cruz de cristal de roca también está marcada con el eslabón del Toisón y con el punzón de Juan de Nápoles -NA/POLS-. Esta obra, desconocida hasta ahora en el catálogo de tan insigne platero, se hizo antes de la salida de la corte hacia Madrid y se aludirá a ella en el primer registro conservado de cuentas de la catedral de Valladolid[109]. En 1605, por iniciativa de la reina Margarita, los reyes regalaron una gran lámpara de plata para alumbrar el altar de Nuestra Señora de San Lorenzo, patrona de Valladolid. Muestra repetidos escudos de Felipe III y puede ser obra de García de Sahagún, platero de la reina. De igual tamaño y labor, y desemejante forma aunque con una decoración más ligera, es la lámpara que donó el Ayuntamiento a su patrona. Hace pareja con la anterior y puede ser obra de Juan de Nápoles a quien el Regimiento encargó poco después unos cetros. La iniciativa de donar la lámpara, que lleva varios escudos de Valladolid para identificar al donante, se tomó el 12 de marzo de 1605 en reunión plenaria del Ayuntamiento, después de que a finales de febrero lloviera abundantemente tras una larga sequía que motivó que se llevara la imagen en procesión rogativa hasta la catedral, para volverla después del suceso de la lluvia[110]. Unos días más tarde, el 8 de abril, nació el príncipe Felipe y cuenta Cabrera de Córdoba que la reina se sintió indispuesta en los días posteriores al parto, pero se repuso y que el tercer día de pascua de ese año hubo un solemne acompañamiento

108 Otras obras de Sahagún, en J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 159-160. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, pp. 96-99. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Jarros de pico en la platería hispánica (I)". *Antiqvaria* 136 (1996), p. 31. (II), 137 (1996), p. 40. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ, ob. cit., p. 587. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, pp. 154-158. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata…* ob. cit., p. 110. Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*. Oviedo, 1994, p. 179. Citan un jarro de pico de García de Sahagún en el convento de agustinas de Alcalá. M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, p. 180.

109 En 1606 el cabildo catedralicio encargó dos candeleros grandes a Juan de Nápoles. El mismo año se hizo cuenta con el platero y se le abonaron 408 reales de "*ciertas obras*", J. URREA FERNÁNDEZ, "Notas vallisoletanas. Noticias documentales sobre la catedral de Valladolid". *BSAA* XXXVI (1970), pp. 529-530.

110 AMV. Libro de Actas nº 29, 1604-1605, ff. 261v, 266v, 273r y v, 274v y 281v. 12 de marzo de 1605, cuando reunidos en regimiento pleno en acción de gracias por las mercedes y beneficios de Nuestra Señora de San Lorenzo -San Llorente- "*en la neçesidad que este año a tenido de agua e tratado e conferido sobre ello se acordo que se de una lampara de plata la mejor que ser pudiere como cosa dada de la dicha çiudad y para que se aga luego con efecto nombraron por comisarios a los señores Xristobal de Caveçon y don Diego Nuño de Valencia regidores para que traten y comuniquen con los plateros mayores artifiçes de esta ciudad de que forma se ara la dicha lanpara de manera que tenga grandeça en si e demostracion que exçeda a quantas ay en esta ciudad y la traza y pareşçer que dieren de ello los dichos señores la traigan al ayuntamiento para que la bean*".

hasta San Lorenzo de la reina, vestida con saya blanca como la infanta primogénita y acompañada de sus damas. Iba también el infante Felipe, recién nacido, en el regazo de su aya ambos en una litera descubierta para deleite del público-. En el acompañamiento cabalgaba el rey y desfiló la corte[111]. En esta ocasión pudo regalarse la otra lámpara[112] (lám. 4).







LÁMINA 4. *Escudos de Valladolid y de Felipe III. Lámparas (1605). Iglesia de San Lorenzo de Valladolid. Firma de Juan de Arfe (1590). Custodia. Catedral de Valladolid.*

Desde los últimos años del XVI hasta 1606 se labraron en Valladolid obras excepcionales que representan un compromiso entre el rico manierismo del último tercio del siglo anterior y la severa elegancia de las formas de la platería cortesana. Destacamos la custodia de sol de Tordesillas, una cruz de altar de cristal de roca y plata dorada del Museo Diocesano de Valladolid, las cruces de San Miguel de Valla-

111 L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*. Madrid, 1857, p. 247.

112 En 1621 el pintor Matías Blasco realizó varios lienzos que relatan intercesiones de la imagen de Nuestra Señora de San Lorenzo que eran tenidas como milagrosas. En el primero de los cuadros se relata el acompañamiento de la reina Margarita de Austria y va con un letrero que lo recuerda de modo diferente pero en este caso menciona que hubo dones reales a la iglesia: "*Estando la Reina de España Doña Margarita de austria muy apretada de una grave enfermedad pidio se llevase a su oratorio a nuestra señora de San Lorenzo y luego la dio salud i en haçimieno de gracias laofreçio mucho dones, i con gran solemnidad el Rei Don Phelipe 3º la bolvio a su casa*".

dolid y de Tordesillas -obras de Juan de Benavente-, la cruz de cristal de roca de la catedral vallisoletana, las urnas-relicario de Celanova y el relicario del corazón de San Torcuato que en 1604 labró Juan de Nápoles, obra que se levanta sobre un pie y un astil característicos de la platería clasicista aunque el platero la enriqueció con abundantes labores abiertas a buril. Nápoles permaneció activo hasta 1627 y suya es la cruz-relicario de *Lignum crucis* de la colegiata de Ampudia, obra completamente clasicista que contrató en 1612[113].

113 E. GARCÍA CHICO, *Documentos*… ob. cit., pp. 119-120.

Sin Sciencia e noticia de las artes liberales[1]

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO
Universidad de Murcia

En la Junta particular celebrada por la Real Academia de Nobles Artes de san Fernando el día 6 de junio de 1784, el conde de Floridablanca, protector de la entidad, informaba a los reunidos del deseo manifestado por un grupo de artistas gaditanos de lograr la condición de academia oficial para una Escuela de Dibujo creada por los plateros de la ciudad (lám. 1)[2].

La iniciativa de los orfebres gaditanos, a la que hacía referencia la solicitud, despertó curiosidad e incertidumbre en el ánimo de los académicos madrileños reunidos aquel día de junio[3]. La razón por la que no tomaron inicialmente partido por tan interesante propuesta fue debido a la costumbre de solicitar informes previos para asegurar la solvencia de sus decisiones, desconociendo, como manifestaron, la naturaleza de aquella noble iniciativa, la capacidad docente de sus responsables y la idoneidad de sus enseñanzas[4].

---

1 El título de este trabajo aluce a la Real Carta de Carlos V, fechada en Madrid en 1552, alusiva y aclaradora de la Pragmática sobre el uso de la seda por los plateros.

2 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (en adelante ARABASF). Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984). Junta del 6 de junio de 1784, f. 279v.

3 No es propósito de este trabajo tratar sobre la creación de la Real Academia de Nobles Artes de Cádiz, hecho notorio y conocido, sino el de abordar la contribución del arte de la platería al progreso del aprendizaje artístico. No obstante, sobre el fenómeno académico gaditano, vid M.T. GASCÓN HEREDIA, *Estudio histórico de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz: 1789-1842*. Cádiz, Real Academia de Bellas Artes, 1989, pp. 33-35; N. de la CRUZ Y BAHAMONDE, *Conde de Maule. Viage de España, Francia e Italia. XIII De Cádiz y su comercio*. *Edición* de Manuel Ravina Martín. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997; R. CORZO SÁNCHEZ, *Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. Su origen, historia y organización actual, Temas de Estética y Arte, nº 25*. Sevilla, 2011, pp. 206-225.

4 Para conocer determinados datos del gremio de plateros de Cádiz, vid. El trabajo de R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, "Las platerías de Málaga en el siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 247-248. En él habla de la inspiración de las ordenanzas gaditanas en diversos

LÁMINA 1. *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Petición de los plateros de Cádiz.*

A la academia madrileña llegaban con demasiada frecuencia solicitudes similares desde distintas localidades del reino, deseosas de contar entre sus corporaciones con instituciones elevadas al rango de academias, igualmente preocupadas, como la de san Fernando, por el progreso de las Nobles Artes acreditadas, además, por la experiencia de sus profesores para el perfeccionamiento continuo de sus alumnos. Esos avales eran presentados para obtener la sanción oficial a unos proyectos indudablemente comprometidos con el ideario real, favorecedor del buen gusto y de la formación en principios y normas regulados por la misma doctrina que impulsó la creación de la Real Academia de san Fernando. Años atrás, en la junta del 12 de agosto de 1781, el inquieto Secretario D. Antonio Ponz actuaba de forzado intermediario entre la Academia de san Fernando y la Escuela de Dibujo de Murcia, orgullosa del

modelos andaluces o en el murciano de 1738, mencionando estudios de Mª Dolores Barroso Vázquez sobre el colegio de plateros gaditano, referencia bibliográfica básica para estudiar esta corporación. Nos obstante, en la edición de la Junta de Comercio de 1831 (*Real Despacho de Ordenanzas aprobadas por S. M. a consulta de la Junta General de Comercio y Moneda para todas las platerías de estos reinos y particulares para el Colegio de san Eloy de Madrid, a 10 de Marzo de 1771*, Tit. II, Cap. XXI, p. 23) se mencionan las ordenanzas aprobadas el 23 de octubre por la Junta General de Comercio y Moneda para Cádiz, Málaga, Barcelona y Madrid.

progreso de sus discípulos plasmado en una colección de dibujos orientados por los profesores locales, entre los que se encontraban Francisco Salzillo y Luis Santiago Bado, responsables de la instrucción de los jóvenes principiantes[5]. El estupor que causó en el ánimo de los académicos la contemplación de los ejercicios realizados por aquellos aprendices no fue menor que la sorpresa producida posteriormente por la pretensión gaditana, pues, examinados los bosquejos de los alumnos murcianos, fue parecer general que aquella pléyade de voluntariosos jóvenes, novatos e inexpertos, debería fundamentarse en la copia de "*cosas mejores y acostumbrarse desde luego a ellas, para lo qual debería darse a dicha Escuela una porción de los dibuxos que la Academia ha premiado en las oposiciones mensuales. Y así quedo resuelto que se hiciese*". El mismo caso se aplicó a Palma de Mallorca y a Sevilla, citando el ejemplo murciano, cuando ambas ciudades mostraron similares pretensiones.

La suspicacia académica tenía su fundamento en la poca confianza ofrecida por los profesores locales, reconocidos y adiestrados profesionales, pero pertenecientes a generaciones formadas en el ideario barroco. Tiene poco sentido que el sacrosanto precedente sevillano de la academia de Murillo y los elogios tributados a su arte por Ponz y, en general, por la totalidad de los académicos, no tuvieran los efectos esperados sino que causaran cauteloso recelo en los sistemas pedagógicos al uso, oponiendo a esa labor del artista tradicional la de los alumnos propios, formados en sus diferentes aulas, orientados por los artistas cortesanos y propuestos como modelo de aprendizaje.

Y a ellos se aprestaron las escuelas de dibujo locales para acomodar el contenido de sus enseñanzas a los parámetros y modelos de la Real de san Fernando. En cualquier caso, la realidad de las ciudades solicitantes no era la misma. La Academia era consciente de que la tradición artística de cada una de ellas ofrecía ejemplos dispares, algunos de gran calidad y en ciertos casos proponía unos nombres perfectamente reconocibles dignos de ser copiados e imitados por los alumnos. Sevilla era, sin duda, la ciudad que atesoraba el mayor número de ejemplos a imitar. Los nombres de los maestros del Siglo de Oro sevillano gravitaban sobre la memoria de los académicos conscientes de que en sus obras tenían los principiantes la mejor de las escuelas y a sus mejores instructores. Eso fue lo que pensaron los asistentes a la junta de 7 de mayo de 1786 al examinar la propuesta granadina de lograr el rango de academia para su escuela de dibujo. Analizadas las obras presentadas, la Academia siguió manteniendo el rigor de sus decisiones ya habituales, sin permitir la variación de la condición existente, conforme al modelo sevillano[6].

Pero el acuerdo de 1786 incluía algunos matices clarificadores. No sólo la Real de san Fernando era la entidad capacitada legalmente por la corona para asumir estas responsabilidades sino que, en función de su carácter matriz y orientador de las enseñanzas artísticas, intervenía también en cuestiones internas como el nombramiento de los responsables y sustitutos de cada sala a los que fijaba la cuantía de sus salarios.

5 ARABASF. Junta del 12 de agosto de 1781, f. 192v.

6 ARABASF. Junta del 6 de agosto de 1786, ff. 32v y ss.

Determinados éstos en 8 y 6 reales, respectivamente, la Academia volvió a insistir en que sólo los méritos artísticos de los pretendientes debería ser el principal aval de la elección, no pudiendo evitar que se filtrara en el ánimo de los asistentes uno de los principios esenciales del estado ilustrado, el de considerar virtud y mérito como principal garantía para el acceso a alguna de las responsabilidades de gobierno. *Pro virtute et merito* fue el lema aplicado por Carlos III al nombramiento del conde de Floridablanca como miembro de la orden real puesta bajo el patrocinio de la Inmaculada, y ese mismo era el que se dirigía a la Academia para tramitar de oficio el deseo gaditano, sevillano, murciano o granadino. "*Por lo demás* -añadía el acuerdo de 1786 sobre Granada- *es parecer que se govierne dicho estudio por ahora según el método que tengan establecido procurando imitar y seguir las pisadas de los célebres profesores que ha habido en aquella ciudad*"[7]. Si alguna duda quedaba a la Academia que pudiera modificar su criterio se lo facilitó Juan Adán, cuando preguntado sobre la realidad de la escuela de dibujo granadina contestó no encontrar escultor alguno que ostentara el título de académico de mérito, excepción hecha de Miguel Verdiguier, a quien se le podría encomendar la misión de la enseñanza de su arte, pero, a juicio de Juan Adán -que había ido a trabajar a la catedral- sus obras le parecían "*de mucha desigualdad*", además, "*está viejo y trémulo, y que su hijo Luis es reputado, pero corto de mérito sin embargo de la asistencia del padre en las obras que ha hecho*" (lám. 2).

Los proyectos sometidos a la consideración académica ofrecían la distinta realidad artística española a finales del siglo XVIII y la diversa importancia de sus tradiciones. Las pretensiones de las Escuelas de Dibujo no encontraron el mismo eco en el ánimo de los miembros de san Fernando, sometidos siempre al dictamen de alguno de sus componentes, relatores de las ambiciones llegadas hasta su seno. En este caso, otro murciano, Diego Antonio Rejón de Silva, fue elegido para informar. Al tiempo que recordaba cómo hasta la autoridad política se había comprometido con el proyecto gaditano, pidiendo también acogerse a la protección de san Fernando en aras de obtener la sanción real, daba cuenta de que en Zaragoza se había creado una escuela de dibujo, inicialmente acogida a la Academia existente en la ciudad y posteriormente puesta bajo el patrocinio de la Económica. La recién creada escuela zaragozana solicitaba a la Academia dibujos y modelos de los discípulos premiados, prueba evidente de la toma de conciencia de los artistas de la ciudad de la corta capacidad de sus medios. Se acordó el envío.

Hasta la Junta del 4 de julio no conoció la Academia el informe de Diego Antonio Rejón de Silva[8]. Un punto irrefutable le servía de partida: el cuestionamiento de la identificación del centro gaditano como Academia, recordando los antecedentes sevillanos, y obligándoles a que se abstuvieran de utilizar tal nombre, que sólo correspondía a San Fernando de Madrid y a san Carlos de Valencia, "*no pudiendo sino por medio de la primera obtener dicho título las que se establezcan en el Reino según está prevenido en los Estatutos de la misma*".

7 ARABASF. Junta del 7 de mayo de 1786, f. 17.
8 ARABASF. Junta del 4 de julio de 1784, f. 280v.

LÁMINA 2. *Solicitud de Academia a favor de la Escuela de Dibujo de Granada.*

El informe no escatimaba elogios ni censuras. Rejón de Silva invocó lo que todos ya habían asumido: el hecho de que uno de los principales sustentos de la política ilustrada eran las Bellas Artes, calificadas de "*lustre de una Nación*", celosa de la conservación de sus monumentos. Y esa argumentación se volvía contra los gaditanos porque si bien la ciudad es "*concurrida de todas por su Comercio, era un motivo poderoso para que S. M. apoyase dicho establecimiento, que con motivo de la enseñanza de la abundancia y riqueza de aquella Ciudad podrían florecer las bellas Artes en ella, donde a pesar de sus riquezas era actualmente en punto de dichas Artes de las más mezquinas y atrasadas por falta de instrucción*"[9]. Aún pesaban en el ambiente las tensiones y acusaciones, los enfrentamientos y disputas suscitadas por la catedral de Cádiz y el deseo de Ponz de que ser la tragara el mar como forma más perfecta de borrarla de la faz de la tierra. La esperanza de que Dios hubiera perdonado a Vicente Acero queda simbolizado en los duros términos empleados y la acusación de mezquindad y atraso resumen perfectamente el "*enorme pecado de su arquitectura*"[10].

9 Los académicos reconocieron el florecimiento económico de Cádiz, su condición de metrópolis por la que se canalizaba el comercio a América y la que gracias a sus posibilidades económicas auguraba un extraordinario futuro a las Nobles Artes.

10 Vid. F. MARÍAS FRANCO, "La catedral de Cádiz de Vicente Acero: la provocación de la

Primeramente -añadía Rejón- habría que averiguar "*la habilidad de los Profesores que dirigen ya aquella juventud con permiso de la Ciudad y Gobernador, para lo qual conducirá que presente los dibuxos que dicen a S. M. tener preparados y, examinados, la Academia de san Fernando podrá decir mejor su parecer y evitar que, acaso con principios errados se radique más la ignorancia en lugar de desterrarla como se medita: y que respecto de ser ya pública la Escuela Gaditana para quantos Discípulos quieren concurrir según el Colegio de Plateros expone a S. M. y que se les enseña ya la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, es mui necesario para el progreso de las dos primeras de dichas Artes asegurarse de la idoneidad y suficiencia de los Maestros, y en quanto a la Arquitectura todavía lo juzga más necesario supuesto de ser un Arte que justamente ha merecido a la Academia particular cuidado, tomando varias providencias sobre la condición de Académicos y de Maestros de Obras y habiendo recurrido a S. M. para que (cuidase) observarlas. Y que en esta atención el que haya de enseñar la Arquitectura en Cádiz debe ser un sugeto de cuya habilidad esté segura la Academia, tomándose la enseñanza con la amplitud que expresa la proposición, pues se entiende la ciencia de edificar con solidez, comodidad y belleza; pero no se necesitaría tanto cuidado, si dicha enseñanza se ciñese a una instrucción superficial de las reglas y de los ornatos adaptables al arte de los Plateros en la construcción de alhajas que piden alguna forma de Arquitectura como son custodias, sacras, etc. bien que siempre es preciso estar fundados en reglas y principios para hacer dichas alhajas con buen gusto, y asimismo dibuxar el ornato con inteligencia y gracia, lo que podrá ver la Academia en los dibuxos que se le presenten*"[11].

Propuso, finalmente, Rejón de Silva apoyar la iniciativa de incentivar los estudios artísticos gaditanos y "*en atención a lo dicho y de la necesidad que hai en Cádiz de plantificar un Estudio de las Artes para introducir en sus moradores buen gusto y amor a las mismas, es de parecer se proteja dicho establecimiento con toda eficacia, y también con particular cuidado por lo respectivo al método y enseñanza; y que por quanto de los nueve Estatutos que proponen todos, a excepción de dos, se dirigen al gobierno económico, convendrá añadir otros relativos a la instrucción y a la admisión de Profesores y Maestros, para que examinándolos esta Academia conjeturase los progresos que se pueden esperar de un establecimiento dirigido por ellos*". Así se acordó y así se propuso al conde de Floridablanca.

Una mezcla de cautela y prejuicios eran, en realidad, los motivos esenciales de la actitud académica. Resultaba importante la elección del cuerpo docente de la escuela, probablemente porque la corporación madrileña había fijado ya en la junta de 1785 el sistema de selección de nuevos académicos tras arduas discusiones en

arquitectura "crespa"". *Anales del Anuario de Historia y Teoría del Arte* XXIX (2007), pp. 79-103.

11 Es importante la recomendación de la Academia de san Fernando hecha a sus propios miembros para que indicaran la existencia de un artista académico activo en las localidades solicitantes. Veremos cómo Juan Adán se pronunció respecto a las pretensiones granadinas o la presencia de Domingo Álvarez para la futura academia gaditana. Era imprescindible contar con su presencia y asesoramiento para la dirección de las enseñanzas o para garantizar los conocimientos de cualquier nuevo aspirante. Meléndez Valdés cumplió, a instancias de la de san Fernando, esa misión en Salamanca.

las que finalmente se propuso el modelo de los arquitectos. No era sólo una forma de controlar los conocimientos sino de que éstos se acomodaran a la condición de académicos de mérito, figura de nuevo cuño dotada de un honor personal y de unos privilegios sancionados por el rey y tutelados por la Academia.

Tras las consultas de 6 de marzo de 1785 la Junta reunida aquel día recibió la respuesta aprobatoria a su consulta. El nuevo académico debería ser sometido a pruebas específicas según optara a una de las tres nobles artes. La junta propondría al candidato un asunto que le tocare en suerte durante el tiempo que estimara oportuno sin ser visto de nadie. Lo más importante era la capacidad de inventiva y la comprobación de que los conocimientos adquiridos iban en la línea de los ideales académicos. La realización de esa prueba y el número de votos favorable emitidos decidían la admisión del pretendiente o su reprobación. Quedaban exentos de ese ejercicio, "*las personas de calidad que por gusto se dedican a las Nobles Artes*", los pensionados de Roma, ya curtidos en las fuentes del saber artístico mostrado en las pruebas remitidas periódicamente para su examen desde la Ciudad Eterna o quienes habían trabajado en una obra pública de notable utilidad "*porque ya consta por su notoriedad*"[12].

Un término bastante confuso utilizado por los académicos es el de *habilidad* aplicado a los conocimientos exigidos al arquitecto. En una época marcada por un sentido profundo del reformismo, atento al desarrollo de las capacidades productivas de la sociedad, dividida, según la economía política inspirada por Jovellanos, en útiles o estériles, la habilidad era una cualidad propia del mundo artesanal[13]. Parece que el término utilizado puede ser considerado sinónimo de competencia, destreza, experiencia o práctica, porque lo que a los académicos preocupaba era la realidad existente en el ámbito artesanal y el poco rigor con que se distribuían los títulos. Jovellanos, en su célebre *Informe sobre el libre ejercicio de las artes* ponderaba el progreso experimentado como consecuencia de la libertad decretada por las Pragmáticas y Reales Órdenes de Carlos III a lo largo de la década de 1780. Incluso, alabando el avance y los logros alcanzados puso en tela de juicio las viejas maestrías obtenidas en exámenes considerados simples formularios amañados por "*la amistad, el parentesco o el interés*", abriendo las puertas de las artes a los más ignorantes. De chapuceros calificó a muchos maestros de la corte cuyas habilidades no eran propias sino de sus discípulos o se valían de las obras de otros para mantener un crédito que en la mayoría de las ocasiones no les libraba del hambre ni de la miseria[14]. Habilidad, buena conducta "*y demás calidades del pretendiente*", fueron en otro lugar, los requisitos exigidos por el ilustrado para poder abrir tienda. En ocasiones el término utilizado en su correspondencia con fray Manuel Bayeu quedaba referido a una condición artística e intelectual superior a la simple destreza manual como la

12 ARABASF. Junta del 6 de marzo de 1785, ff. 279v-280r.

13 Vid. M. ARTOLA, *Vida y pensamiento de D. Melchor Gaspar de Jovellanos*, "estudio preliminar" al tomo LXXXV. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1956, pp. 15-67.

14 C. NOCEDAL, *Obras publicadas e inéditas de D. Melchor Gaspar de Jovellanos*. Madrid, en Rivadeneyra impresor, 1859, *Informe sobre el libre ejercicio de las artes*, vol. II, p. 39.

habilidad atribuida a Luis Fernández de la Vega, aunque la amplitud semántica del término, en otros momentos de sus cartas a Bayeu, quede identificada como destreza para combinar adecuadamente las gamas cromáticas[15]. Seguramente la aplicación más próxima al espíritu de los académicos sea el sentido dado a la palabra cuando el ilustrado propuso para la Escuela de Gijón los nombres de los primeros profesores de matemáticas y de náutica. Diego Cayón, piloto de la armada, era sobresaliente en el dibujo y sujeto de "*muchas habilidad*" junto a Cayetano Fernández Villamil, también marino. Al primero se le asignaría la disciplina de dibujo que el hermano del ilustrado asturiano no podría impartir en sus clases de matemáticas, mientras al segundo se le asignaría todo lo referente a las máquinas, instrumentos y laboratorios de la náutica.

Parece que el término habilidad, como la Academia de san Fernando solicitaba conocer, venía asociado a la capacidad para transmitir mediante el dibujo los buenos principios de la arquitectura basados en la solidez, utilidad y belleza defendidos por Vitruvio[16]. Bien lejos del provecho, concepto asociado a las artes mecánicas, pues "*las nobles, hijas de la imaginación y dirigidas á halagarla* -decía Jovellanos-, *desdeñan como humilde aquel fin y se proponen otro mas digno del espíritu humano*"[17].

Esas intenciones de averiguar el grado de instrucción de los profesores de arquitectura fueron las que la Academia pretendió conocer pues iban asociadas al dibujo, a los principios estéticos y constructivos de la arquitectura del clasicismo y al abandono de los principios errados que difunden la ignorancia.

Pero en todo este debate subyacen otras motivaciones, acaso, tan importantes como la manera de dilucidar el alcance de los conocimientos según su ulterior aplicación. Un profesional dedicado a la arquitectura requería tan extraordinaria formación técnica y profesional como exigía la dedicación a un arte en el que la Academia había depositado tan especial cuidado[18]. Pero en otros ámbitos bastaba una formación elemental pues era un accesorio y no el sustento de las artes.

El platero, decía la Academia, debía conocer lo fundamental de la arquitectura para crear los objetos de culto a los que destina su principal actividad, desde luego, no más exigente que los manoseados principios de buen gusto y del agrado. No parecía la decisión académica ir más allá del placer producido por una joya o por

15 En la carta dirigida al arzobispo de Sevilla, habilidad y delicadeza son las cualidades atribuidas a las monjas de los conventos sevillanos para dedicarlas a las manufacturas textiles porque proporcionarían una "*utilidad más útil y segura*". Pacheco (*Arte de la pintura*. Madrid, edición B. Bassegoda, 1990. Vid. Libro II, cap. IX, *Del colorido y de sus partes*, a partir de la p. 394) no concedía a la capacidad para combinar los colores en encarnaciones y dorados más que la cualidad de una actividad manual.

16 *Firmitas, utilitas y venustas* fueron los rasgos esenciales de la arquitectura según Vitruvio. Hay que recordar que en 1787 la Imprenta Real publicó el texto del deán de Játiva José Ortiz y Sanz sobre los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, verdadero modelo de perfeccionamiento en la arquitectura y referencia universal para la formación del arquitecto.

17 JOVELLANOS, *Sobre las Bellas Artes*, en C. NOCEDAL, ob. cit., vol. II, p. 545.

18 Para analizar la figura del académico en este período de tiempo, su formación, las pensiones, premios, exámenes, etc. véase J.E. GARCÍA MELERO, "El arquitecto académico a finales del siglo XVIII". *Espacio, Tiempo y Forma* vol. 10 (1997), pp. 161-216.

una pieza de culto para asociar la destreza en el dibujo con su aplicación "*con inteligencia y gracia*".

Seguramente cuando remitieran los ejercicios realizados por los aprendices gaditanos el previsible desagrado acabaría por convencer a los académicos de san Fernando de que su colegio debería mantenerse en el rango ya establecido sin entrar en más consideraciones sobre lo fundamental de la petición de los plateros que, al solicitar el rango de Academia, basaban su petición en la práctica secular de un arte elevado a la categoría superior de las actividades liberales por fuerza y magisterios de auténticos escultores y expertos profesores de los nobles metales. Era la doble cualidad que consolidaba a la platería como hija de la inteligencia. "*Nunca* -decía Tramullas- *se atribuyen las obras, aunque sean mui grandes, al débil instrumento que las executa, sino al superior influxo que las anima*"[19]. En ese pensamiento residía la esperanza de los plateros.

La Academia tenía formas de verificar las cualidades de los aspirantes a académico de mérito no sólo mediante los ejercicios recomendados en sus salas sino mediante delegaciones capacitadas para comprobarlas. Cuando un pretendiente residía fuera de la corte y no podía acudir a someterse al examen, delegaba su autoridad en algún académico honorario que viviera en la ciudad del artista solicitante. Eso ocurrió con un escultor de Salamanca llamado Antonio Hernández, el cual se quejaba de que queriéndose presentar a examen en la Escuela de Dibujo de la ciudad no se lo permitieron por no haber escultor. En consecuencia, pedía a la Academia que le diera asunto o bajorrelieve para demostrar con ello si era digno o no de ser admitido en la Escuela de Dibujo de Salamanca. La Academia de san Fernando escribió a su académico honorario y catedrático de Humanidades, Juan Meléndez Valdés, para que viera el modo "*de que este Profesor lograse su intento, en caso de tener mérito, dejando en su libertad el que haga o no el bajorrelieve o estatua que dice*"[20]. Y ésa era la situación para todos.

La Escuela de Nobles Artes de Cádiz sería realidad muy poco tiempo después (1788) cuando Domingo Álvarez fue nombrado director de Dibujo y Pintura estando aún en Roma[21].

Adquirir y conservar la estimación pública

Los principios errados temidos por los académicos no eran más que el temor a contemplar la reiteración de motivos barrocos y otras excentricidades que simbolizaban el atraso de la cultura visual española que con tanto tesón trataron de corregir. Esa preocupación bastaba para obtener garantías de que las escuelas de dibujo extendidas por toda la corona estaban en sintonía con los mismos objetivos de la

19 J. TRAMULLAS, *Promptuario y guía de los plateros en el que se dan las reglas para ligar, religar y abonar qualquier cantidad de oro al quilate…* Madrid, en la librería de Juan de Oliveras, 1747.

20 ARABASF. Junta de 5 de junio de 1785, f. 306.

21 Vid. C. de la CRUZ ALCAÑIZ, "Entre la fortuna y el olvido. La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)". *Atrio* nº 13-14 (2007/2008), pp. 53-70.

Academia y se convertían en colaboradores indispensables para su consolidación. Por eso, la recomendación de principios y normas aplicados al dibujo en manos de los plateros era fundamental, un motivo más para asegurar la calidad y buena disposición de las obras salidas de sus talleres y una vuelta a los principios originarios de las artes basadas en la norma, en la especulación y en la práctica.

Pero la intención de los plateros gaditanos iba más allá de la simple respuesta obtenida. Valorar el empleo del dibujo no era ninguna novedad, pues era medio indispensable para el ejercicio de la platería y una prueba de los conocimientos adquiridos y de sus habilidades prácticas. Lo que pretendían los solicitantes era algo más. Querían mostrar que el aval ofrecido como prueba de que podrían gestionar una academia tutelada por la de san Fernando, se fundamentaba en el convencimiento de presentar ante sus ojos el perfil deseado por todo artista que practicaba un arte ingenioso y liberal y, por tanto, capacitado para, en igualdad de condiciones, obtener el reconocimiento oficial. Y en ese punto surgieron las discrepancias y las esperanzas de que con buenos principios serían desterradas de una ciudad tan próspera la mezquindad y el atraso provocados por su falta de instrucción.

Siempre estuvo presente en las reivindicaciones de los plateros la idea de pertenecer al orden superior de las Bellas Artes en parangón con las tradicionales. Cuando se volvieron a editar las ordenanzas de plateros de Madrid, promulgadas en 1771, precedió a las mismas la *Apología Histórica* sobre su antigüedad y grandeza, panegírico puesto bajo la protección de Carlos II (lám. 3), con la intención de servir de aviso a sus profesores de que "*el Colegio de Artífices y Plateros de esta corte, que nada omite de quanto pueda contribuir a ilustrar e instruir a sus individuos, ha creído conveniente demostrarles la precisa obligación que tienen de corresponder dignamente al noble Arte que exercen conduciéndose con honor en su conducta y porte*"[22].

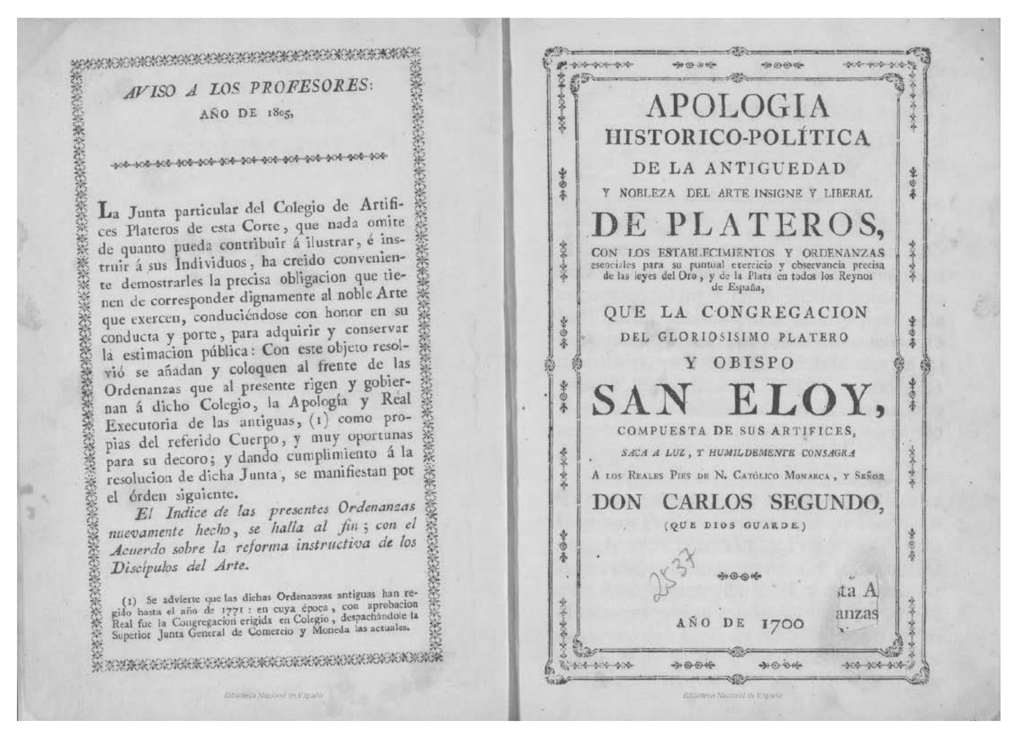
Tenía la apología como objetivo fundamental resaltar la noble condición de la platería invocando la conservación de una imagen social acorde a los privilegios recibidos y al lugar asignado a sus miembros. No extraña que la apología preceda a las ordenanzas y los privilegios a las obligaciones, pues unos y otros formaban parte del mismo cuerpo de compromisos asumidos por los plateros, amparados por la corona.

La nobleza de la platería quedaba asociada a su antigüedad y estimación, a través de citas y textos sobre el origen divino de las artes entre las que la platería era definida como el *empleo del Dios omnipotente*. Hasta tal punto trataba de elevarse el arte de los plateros sobre el de los demás artistas que utilizaron un juego de contrastes entre la consistencia y firmeza del oro, basada en su excelencia, y la liviandad de la escultura tan corruptible como la humildad del barro, símbolo de la inconstancia que modela la escultura[23].

---

22 Vid. *Apología Histórico-política de la antigüedad y nobleza del arte insigne y liberal de los plateros con los establecimientos y ordenanzas esenciales para su puntual exercicio…* Madrid, 1700.

23 Marsilio FICINO, *De le tre Vite, cioe, a qual guisa si poffono le persone lettera te mantenere in fanità. Per qual guisa fi possa l'huomo prolungare la uita. Con che arte, e mezzi ci possiamo questa sanae lunga uita prolungare per uia del cielo. Venezia, con licencia de Paulo II y del ilustre senado*. Libro



AVISO A LOS PROFESORES:

AÑO DE 1805,

La Junta particular del Colegio de Artífices Plateros de esta Corte, que nada omite de quanto pueda contribuir á ilustrar, é instruir á sus Individuos, ha creido conveniente demostrarles la precisa obligacion que tienen de corresponder dignamente al noble Arte que exercen, conduciéndose con honor en su conducta y porte, para adquirir y conservar la estimacion pública: Con este objeto resolvió se añadan y coloquen al frente de las Ordenanzas que al presente rigen y gobiernan á dicho Colegio, la Apología y Real Executoria de las antiguas, (1) como propias del referido Cuerpo, y muy oportunas para su decoro; y dando cumplimiento á la resolucion de dicha Junta, se manifiestan pot el órden siguiente.

El Indice de las presentes Ordenanzas nuevamente hecho, se halla al fin; con el Acuerdo sobre la reforma instructiva de los Discípulos del Arte.

(1) Se advierte que las dichas Ordenanzas antiguas han regido hasta el año de 1771: en cuya época, con aprobacion Real fue la Congregacion erigida en Colegio, despachándole la Superior Junta General de Comercio y Moneda las actuales.

APOLOGIA
HISTORICO-POLÍTICA
DE LA ANTIGUEDAD
Y NOBLEZA DEL ARTE INSIGNE Y LIBERAL
DE PLATEROS,
CON LOS ESTABLECIMIENTOS Y ORDENANZAS esenciales para su puntual exercicio y observancia precisa de las leyes del Oro, y de la Plata en todos los Reynos de España,
QUE LA CONGREGACION
DEL GLORIOSISIMO PLATERO
Y OBISPO
SAN ELOY,
COMPUESTA DE SUS ARTIFICES,
SACA A LUZ, Y HUMILDEMENTE CONSAGRA
A LOS REALES PIES DE N. CATÓLICO MONARCA, Y SEÑOR
DON CARLOS SEGUNDO,
(QUE DIOS GUARDE)

AÑO DE 1700

LÁMINA 3. Apología histórico-política de la antigüedad y nobleza del arte insigne y liberal de los plateros. *Madrid, 1700.*

En nada se diferenciaba el autor del famoso *Crisol* de las argumentaciones de aquellos poetas, pintores o escultores que cifraban el origen de su arte en la acción divina inscrito en la propia creación[24]. No es ahora lugar de recurrir a las diversas citas y tratados que así lo manifestaban sino de presentar la autoestima del platero que, consciente del lugar al que aspiraba en una sociedad jerárquica, pretendía ser visto por sus contemporáneos como sujeto acreedor de ciertos privilegios, incluida

II, p. 41. Trata de la supremacía del oro.

24 Es probablemente uno de los textos más bellos el de Calístrato (*Statuarum Descriptiones*, véase la edición de Gredos, de 1996) sobre la inspiración divina en escultores y poetas, cuando dijo: "*No sólo las artes de prosistas y poetas son favorecidas por la inspiración de los dioses, que sopla sobre sus lenguas. También las manos de los escultores reciben los divinos alientos a la hora de crear sus obras, dictadas por el entusiasmo. Así Scopas, impulsado por algún tipo de soplo superior, dotó a la creación de esta estatua de inspiración divina ¿Por qué no describiros desde el principio el arrebatado frenesí de esta obra de arte? Una estatua de Bacante, hecha de mármol de Paros, había sido convertida en Bacante real. En efecto, la piedra, sin dejar de serlo, parecía ignorar la ley de las piedras; lo que se veía era, en realidad, una escultura, pero el arte conducía aquella imitación al universo de lo real. Era de verse, como, aún siendo dura, se ablandaba hasta la representación de lo femenino, pero con vigor que corregía la feminidad y careciendo de la facultad de moverse, sabía abandonarse al delirio báquico y acompañar en su danza al dios que, desde dentro, la animaba*".

la indumentaria, y dar a entender que la alta consideración a la que aspiraban les situaba por encima de las demás actividades artísticas.

No era sólo una cuestión de imagen exterior, signo distintivo de una clase social determinada. Las argumentaciones de su propia teoría artística le llevaban a presentar los rasgos esenciales del platero como una explicación del hombre y del universo, ya manifestado por Dios en el *Libro de la Sabiduría* cuando se hablaba de piedra de toque y de crisol con los que se fortalecía la fe, se esmaltaba la caridad y se labraba la esperanza. Tales ideas forjaron la alegoría del platero como un compendio de cualidades semejantes a la pureza del cristal, al brillo rutilante de las estrellas, a la riqueza mineral del corazón y al oro precioso de la caridad. Todo se recogía en el fiel contraste de la memoria divina que llevaba hasta el convencimiento de que la pureza sin igual del oro le convertía en el arte de mayor jerarquía entre las liberales.

Incluso, cuando el autor del *Crisol* hablaba de las perfecciones peregrinas de la creación, asemejaba la imagen ideal del amante a una escultura, identificada en el *Cantar de los Cantares* en la poética forma del héroe amoroso cuya cabeza era de oro, sus manos de inestimables jacintos y sus pies, adorables, levantados sobre basas de oro. Este metal ennoblecía todas las cosas, según Ficino, era, además, el símbolo sagrado de Cristo, mostraba una calidad permanente cuyos brillos, indicando el origen sobrenatural del que procedía, le hacía hijo del sol.

Y esa declaración era la que encabezaba el texto. La prelación de la platería sobre las demás artes no sólo se basaba en cuestiones de pura simbología sino que a su vez exigía para su perfeccionamiento el concurso de ciertos instrumentos prácticos e intelectuales similares a los de otros campos artísticos como lo de la pintura y la escultura. Y es que la pretensión de los plateros de ocupar el lugar exigido por la nobleza de su arte se fundamentaba en el convencimiento de haber escalado todos los niveles de las enseñanzas artísticas requeridos por el valor intrínseco de la materia que trabajaban y por la necesidad de dominar las artes matemáticas y la pintura con la que alcanzar la sutileza del pincel en parangón con la exquisita delicadeza del buril. La grandeza de la platería quedaba inmediatamente asociada a la proclamada en la literatura artística, ya que si la pintura era definida como música silenciosa de visibles consonancias, encontraba su paralelo en la platería en la que se podrían escuchar los acompasados acordes de la lira de Apolo y los ecos dorados de su coro brillante, signos de que el dios de la música y de la creación poética, acompañado de su séquito de musas, garantizaba a la platería la misma estima que a las artes liberales.

No pudieron evitar los textos que ensalzaron la platería el recurso a los *topoi* habituales en la literatura sobre las artes y la acción divina fue el primero de ellos. El arte y ciencia de los plateros se basaba en diseños divinos, pues el supremo artífice escogió la suntuosidad de los materiales para vestir la riqueza de su santuario. El amor por la belleza de la casa celestial, tan ensalzado por los salmos e incorporado a la teoría del decoro barroco, convertía a la platería, a la par que su antigüedad, en elemento distintivo de su nobleza. Y en ese instante la Pragmática del emperador Carlos V se convirtió en un precioso testimonio. La prohibición inicial para el uso de las sedas decretadas por el César Carlos equiparó profesiones dispares

aparentemente unidas por su carácter menestral. Al recurrir los plateros la decisión real, el consejo imperial tuvo que rectificar haciendo una distinción favorecedora de las pretensiones de los plateros. El argumento fundamental mostró la verdadera intención de la Pragmática, necesitada de aclaración para poner de manifiesto la distinción entre oficial y artífice platero, dos realidades diferentes confundidas, acaso, por la costumbre de identificar a ambos con un mismo y ambiguo término[25]. La aclaración dio la clave de lo que significaba artífice platero, al que se exigía arte y ciencia, dos vertientes del conocimiento que apuntalaban su identidad, a la que acompañaban ciertas disciplinas (aritmética, geometría, perspectiva), porque -añadía la Pragmática- sin ellas "*no puede haber Artífice ni Platero, sin saber, ni entender todas las dichas Sciencias y Artes, las quales, sabidas, viene a poner en obra lo que quiere hacer, e sin ellas, no lo puede hacer ni proporcionar*".

Tres puntos esenciales destacaba la Pragmática imperial y su posterior aclaración. El platero debería dominar el arte de la geometría para adentrarse en los misterios de la teoría de las proporciones; la aritmética, para el control de las intrincadas operaciones numéricas exigidas por las aleaciones y composición de los metales. La tercera de las exigencias citaba expresamente el *dibujo*, aprendido a través de la perspectiva y de la forma de colocar racionalmente las figuras en el espacio. Con estos principios básicos el platero controlaba las exigencias de su arte en aspectos puramente mensurables y concretos, pesaba, medía, contaba; con la perspectiva aprendía a captar el universo, a representar la realidad figurativa de la forma más conveniente y racional, a estructurar el espacio en sus fundamentos matemáticos, a tener una visión racional de la naturaleza desprovista de accesorios sensoriales, en definitiva, le convertía en escrutador científico de su entorno y, por tanto, capacitado para trazar, diseñar y construir piezas y obras en las que intervenían estas ciencias como matrices del conocimiento.

Quedaban satisfechas de esa forma las demandas de los plateros separados para siempre de un grupo de menestrales (sastres, zapateros, curtidores, tejedores) y de "*otros oficios semejantes y menores*" condenados hasta las décadas finales del siglo XVIII a asumir su condición de trabajos y menesteres viles y sórdidos. La platería, por tanto, quedaba reconocida en la Pragmática imperial en el mismo rango de las liberales. Y esa distinción no sólo le hacía acreedora a la sanción oficial sino que la equiparaba en conocimientos a los reconocidos a otras disciplinas con las que entraba a formar parte del sistema jerárquico del conocimiento regulador de todos los sectores del saber sometido a la supremacía de la Teología, de los Sagrados Cánones y de las Leyes.

Los plateros gaditanos, al dirigirse a la Real Academia de san Fernando, eran conscientes de lo que la tradición les había enseñado. El nombre de sus colegios, cofradías o artes indicaban ya la autoestima de que rodeaban el medio profesional que

25 A. BONET CORREA, "Juan de Arfe, escultor de plata y oro y tratadistas", en *De Varia Conmesuración para la escultura y arquitectura*. Madrid, edición del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

controlaba sus enseñanzas y la certeza de que esa identidad les diferenciaba del resto de los menestrales. La Academia de san Fernando jamás cuestionó esos logros. Lo que los académicos madrileños proponían era un control sobre las enseñanzas, recelosos de que el material propuesto para las mismas se alejara de la recuperación de los valores que aconsejaban. No eran malos ni deficientes los dibujos presentados. Las habilidades de los aprendices gaditanos, sevillanos, granadinos o murcianos, no quedaban cuestionadas ni sus instructores subestimados sino que el objeto al que dirigían su atención no marcaba el camino adecuado. Por eso, acordaron remitir los modelos propios, los de los alumnos premiados en sus aulas o los que remitían los pensionados romanos al objeto de enseñar por medio de aquellos ejercicios y pruebas de adelantamiento, cuál era el camino a seguir. Y mientras esas metas no se alcanzaran o existiera un artista capaz de alcanzar esos logros, la Academia defendería su propia doctrina.

Dibujar el ornato con inteligencia y gracia

De esa forma se expresaba la Academia de san Fernando para aclarar la importancia del dibujo en la solicitud de los plateros de Cádiz. A ninguno de ellos les sería extraño el valor concedido a su práctica, pues eran conscientes de que el dibujo sustentaba toda la creación artística y, por eso, habrían de ejercerlo con "*inteligencia y gracia*". En el capítulo V de las ordenanzas madrileñas, promulgadas en tiempos de Carlos III, cuando la Junta de Comercio asumió el control de todas las normas jurídicas que regían el oficio, los llamados *aprobadores* habrían de hacer al candidato a maestro, tras haber superado todos los requisitos formales exigidos para acceder al examen, cuantas preguntas les pareciere convenientes "*para instruirse de su teórica y talentos en las materias del Arte y con especialidad en el dibujo, mediante no poder ser perfecto Platero el que no sea un buen dibujante, y teniendo después dos libros de dibujos, y otro a alhajas de plata y oro, procurando no sean de las que necesitan mucho tiempo para su execución…*". El dibujo elegido era resultado del azar[26].

Seguramente la utilidad del dibujo invocaba dos principios fundamentales. Por una parte, su práctica debería servir de instrumento para realizar el tema propuesto y demostrar la inteligencia y práctica exigidas. Por otra, se le atribuía una cualidad superior en la que se cimentaba la creación artística como hija de la inteligencia[27].

26 Nuria Dalmases, Francisco de Paula Cost Morató, Concepción García Gaínza o María Jesús Sanz han tratado extensamente sobre estos temas tanto en los llamados libros de pasantía como en los repertorios de dibujos para la obtención del título de maestro platero examinado. A la abundante contribución de estos profesores nos remitimos, algunos de los cuales han sido publicados en estos volúmenes de *Estudios de Platería* dirigidos por el prof. Rivas Carmona. Recientemente el prof. Francisco de Paula Cost Morató tiene aceptada para su publicación en *Humanitas, Revista de antropología y cultura cristianas* un estudio sobre "Literatura artística y platería".

27 Hay mucha literatura sobre este tema. Acaso, las referencias más conocidas sean las de J. GÁLLEGO SERRANO, *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976; F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981; J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984; C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las*

Respondiendo a las exigencias de la famosa Pragmática de la seda, el título expedido por el colegio madrileño era el de *artífice platero*, conscientes sus miembros del especial significado asociado al concepto de artífice.

Hasta tal punto el perfeccionamiento de las ordenanzas fue cada vez más consciente de la utilidad del dibujo en la formación de discípulos y aprendices que reforzaron la necesidad de insistir en él. Las ordenanzas madrileñas aprobadas en 1771 establecían durante el período de aprendizaje determinadas cautelas que, si, por una parte eran las exigidas a cualquier aprendiz, por otra, trataban de aproximarse a los rasgos de las enseñanzas regladas de las Academias. Es cierto que, el sistema de aprendizaje siguió siendo responsabilidad de un solo maestro, que los aprendices habrían de inscribirse en un libro determinado en poder del colegio, como los antiguos gremios, que sus derechos y deberes quedaban exclusivamente reglamentados en un sistema mutuo de garantías y que no existía un calendario oficial y un cuadro de profesores, elegidos por el rey a propuesta de la junta. Aparentemente, los rasgos de las antiguas hermandades artesanales parecen sobrevivir al paso del tiempo, pero esa pretendida realidad sólo es aparente.

La conservación de los antiguos privilegios y la estructura organizativa de las ordenanzas conservan todo el sabor añejo de los pasados reglamentos. Pero, igual que las Academias, introdujeron ciertas modificaciones tendentes a asegurar la idoneidad de sus candidatos e implantaron un registro para el control de los futuros alumnos, exigiéndoles una solicitud aclaratoria de los motivos que les llevaban a aprender el oficio, el colegio de plateros madrileños introdujo un filtro similar llamado a servir de prueba inicial para comprobar las habilidades de sus propios candidatos mediante un período de prueba de un año antes de acceder al taller del platero elegido. Lograda la aceptación del colegio, indicaba la junta de 16 de febrero de 1804 que, junto a las cualidades exigidas en las ordenanzas, todos los aprendices deberán conocer "*los primeros rudimentos de Dibuxo al tiempo de recibirlos, para que en adelante puedan con más facilidad vencer las dificultades que en el corto tiempo del Aprendizage ocurren en sólo este ramo*". Junto a las pruebas periódicas en las que se comprobaban los progresos, y los incentivos en forma de medallas de distinto rango, destacaban el aprovechamiento de los más adelantados. Estos signos de modernidad eran los mismos que los existentes en las academias oficiales.

Hasta 1768 la Real Academia de san Fernando no obligó a tener un libro de registro de matrículas y eso que venía funcionando como centro de enseñanza desde su fundación en 1752. A partir de la fecha anterior, los alumnos debían solicitar su ingreso, aclarar los motivos de su elección, los objetivos pretendidos y su propia filiación acompañada de los nombre de sus padres y edad. La documentación conservada entre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense y la propia Academia es una inestimable fuente de información[28].

---

artes en la España del siglo XVIII. Murcia, 1992. Y en general, la debatida cuestión del origen liberal de las artes contenido en toda la teoría del siglo XVII. Vid. igualmente K. HELWIG, *Literatura artística española*. Madrid, 1999.

28 Vid. E. NAVARRETE MARTÍNEZ, "La Real Academia de Bellas Artes de san Fernando

Pero tanto, los plateros gaditanos como la propia Academia tenían sus razones y éstas eran de mucho peso. Los colegios de plateros venían avalados por una tradición secular que hacía del dibujo una herramienta esencial en el aprendizaje y en la práctica; la jurisprudencia y la experiencia garantizaban sus aspiraciones, pero a la Academia de san Fernando no bastaba esa simple declaración, conociendo, además, la realidad artística española de primera mano tras haber asumido la función de entidad formadora y reguladora del buen gusto en las Bellas Artes como una parte fundamental del reformismo ilustrado. Las viejas ordenanzas españolas eran claramente proteccionistas, favorecían la endogamia y el control del mercado, estaban sometidas a permanente vigilancia, agrupaban a individuos celosos de sus privilegios, sus exámenes no tenían más validez que la reconocida dentro del territorio de un concejo y la estima social de sus miembros todavía generaba sospechas, a pesar de que desde 1780 la propia teoría política reivindicó el papel de los gremios como esencial para la felicidad común del estado[29]. La Academia, por el contrario, proclamaba una libertad de enseñanza basada en la tradición clásica y en el mejor de los legados españoles en las Tres Nobles Artes, tarea encomendada a reconocidos artistas alumbrando una nueva figura, la de académico de mérito, cuyo reconocimiento adquiría valor en toda la corona, no estando circunscrito a la tiranía de unos preceptos que marcaban fronteras en el libre ejercicio de la profesión.

Eran, por tanto, dos modelos diferentes. Las aproximaciones tuvieron, sin embargo, el beneficio de modernizar las viejas estructuras gremiales, sin mermar en nada el papel fundamental que los colegios de plateros representaron en la historia de los aprendizajes artísticos.

Seguramente tales fueron las esperanzas del grabador catalán Pascual Pedro Moles al dirigirse a la Academia de san Fernando en solicitud del rango de academia para la escuela de dibujo de Barcelona "*dando por sentado* -añadía- *de que no se distingue de las Reales Academias sino en el título de tal y en la falta de privilegios para conceder las gracias que tienen aquellas*". Para lograr este fin propuso a la consideración de los académicos romper la rígida barrera que separaba gremios y academias, seguro de que serían grandes los beneficios obtenidos si a las tres nobles artes se añadían "*quatro de las Artes menores, con la denominación de sobresalientes en tal o tal oficio, llamando para esto a oposición a los individuos de los gremios como plateros, joyeros, tallistas, texedores, terciopeleros, armeros, texedores de yndianas y grabadores de moldes para las mismas, alfareros, carpinteros, maestros de coches… y en fin, de casi todos los oficios para que quatro de los más hábiles según el juicio de*

cuando Goya era profesor (1785-1797)", en *Goya y sus contextos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 317-341.

29 En este sentido hay que destacar las menciones a los extranjeros y los recelos que suscitaban. Un extranjero no era sólo un individuo oriundo de otro país (para ellos también se establecen excepciones), sino también una persona procedente de otro municipio dentro del ámbito de la corona. Los títulos expedidos por las Academia tenían validez en todo el reino; los exámenes de plateros deberían ser revalidados y mostrados los certificados que avalaban el acceso a la maestría. Ésta es una de las múltiples diferencias existentes.

los profesores de aquella escuela gozasen para sí, para sus hijos y aprendices las gracias particulares que lograban antes en sus respectivos oficios, separándose de ellos y otras que S. M. podría conceder a los más antiguos"[30]. La petición de Moles merecía la atención de la Academia de san Fernando salvo las limitaciones impuestas al libre ejercicio de las Bellas Artes, impedimento que chocaba frontalmente con la libertad de oficios decretado por el rey Carlos III[31]. Se abría un mundo nuevo ante el que la vida de los gremios estaba abocada a desaparecer. Y las academias multiplicarían su número por toda la geografía de la corona[32].

30 Para las vicisitudes de la cofradía de escultores de Barcelona, directamente relacionada con la petición de Moles, vid. A. PÉREZ SANTAMARÍA, "La cofradía de escultores de Barcelona en el siglo XVIII", en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando* nº 65 (1987), pp. 209-244. La Escuela de Dibujo de Barcelona, como es sabido, a pesar de los diferentes nombres con que fue identificada en el siglo XVIII, comenzó a existir a partir de 1775 en el edificio de la Lonja del Mar, ampliando sus estudios a las tres nobles artes a partir de 1778. Para todo el proceso, vid. C. MARTINELL, *La Escuela de la Lonja en la vida artística de Barcelona*. Barcelona, 1951; J. SUBIRACHS i BURGAYA, *L'escultura catalana del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 27-52; M. RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona. 1775-1808*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Unitat Gràfica, 1999; C. RODRÍGUEZ SAMANIEGO, "La educación artística en Barcelona en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura". *Arte, individuo y sociedad* nº 25 (3) (2013), pp. 494-507.

31 ARABASF. Junta de 2 de julio de 1786.

32 Es conocida la obra de Nicolaus Pevsner (*Las Academia de Arte. Pasado y presente*. Madrid, Cátedra, 1982) y el epílogo dedicado por Calvo Serraller a las corporaciones españolas. A tal texto remitimos cualquier otra cuestión sobre este fenómeno así como al documentado estudio de C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (1744-1808)*. Madrid, edición de la Fundación Universitaria Española, 1989. La conquista de la libertad fue tratada por C. BELDA NAVARRO, "La contienda entre las artes y la preeminencia de la escultura", en estudio introductorio a la edición de B. VARCHI, *Lección sobre la jerarquía de las artes*. Madrid, 1993, pp. XLII y ss.

Platería de plata y de oro en el Quijote

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense de Madrid

El pasado octubre se celebró el IV Convegno sull'Accademia Napoletana degli Oziosi bajo el título *1615. Napoli, Cervantes e il conte di Lemos*. Fuimos invitados a pronunciar una conferencia sobre *Artes y oficios en el Quijote*. Puesto que estamos en el año de la conmemoración del IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, nos ha parecido oportuno dedicar nuestro trabajo anual para los *Estudios de Platería* a las referencias que aparecen en la obra maestra a la platería de plata y a la platería de oro, ampliando los comentarios que pudimos exponer de modo sucinto en la citada conferencia, en la que tratamos de otros aspectos como pintura, escultura, tapicería, mobiliario además de varios de carácter general.

Antes de entrar en materia destacaremos que las piezas de platería de plata citadas son escasas y también las menciones a otros asuntos relacionados con ella. No ha de extrañar, pues don Quijote acostumbra a andar por el campo y cuando para en algún lugar a cubierto suelen ser humildes recintos donde sería raro encontrar algún objeto de plata. No entra en iglesias y sólo una vez en un *palacio*. Las referencias a joyas no son muchas más, pero abundan, en cambio, las que se hacen a piedras preciosas y destacan especialmente su utilización por Cervantes en imágenes poéticas sobre la belleza femenina.

En tres ocasiones se señala el examen para ejercer un oficio: barbero (I, 45) y sastre (II, 45) se identifican como tales y es don Quijote quien propone para el condenado a galeote un título de alcahuete (I, 22): "Por solamente alcahuete limpio, no merecía el ir a bogar en las galeras, sino a mandallas y a ser general dellas. Porque no es así como quiera el oficio de alcahuete, que es oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida; y aún había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredores de lonja, y desta mane-

ra se escusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento como son mujercillas de poco más o menos, pajecillos y truhanes de pocos años y de poca experiencia". Pero no hay referencia a los artífices plateros o de cualquier clase y son rarísimas las veces en que se emplea la palabra y no siempre en el sentido más propio. Así, en el discurso de las armas sobre las letras dice don Quijote de caballería andante: "Este arte y ejercicio excede a todas aquéllas y aquéllos que los hombres inventaron" (I, 37). En el prólogo al lector de la segunda parte Cervantes escribe: "Esta segunda parte es cortada del mismo artífice". Y, por fin: "de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura" (II, 66). Como se ve, no es asunto que importe al escritor.

De mayor interés resulta la mención que hace a pesos ensayados, asunto que toca de modo directo al ejercicio de los plateros (I, 29) y que ha sido objeto de atención por parte de los comentaristas y anotadores del Quijote. Dice el cura: "íbamos a Sevilla a cobrar cierto dinero que un pariente mío que ha muchos años que pasó a Indias me había enviado, y no tan poco que no pasan de sesenta mil pesos ensayados, que es otro que tal"[1]. Desde el trabajo de Robert Harden se viene indicando que el peso castellano valía ocho reales y los ensayados el doble[2]. En la edición a cargo de Francisco Rico se anota lo siguiente: "Pesos de plata en barras, sin aleación, al llegar a la Península se le daba al metal la ley del amonedamiento oficial, con lo que valía casi el doble, es decir, otro que tal"[3]. Por otra parte, Hernández afirma que los pesos ensayados son los acuñados en las cecas reales americanas[4]. El peso era moneda de cuenta que no existía como tal moneda de cambio en tiempos de Cervantes y su valor era entonces de ocho reales. Las afirmaciones de estos comentaristas incurren en error, pues la expresión "plata ensayada" se usaba habitualmente para referirse a cualquier plata llegada de Indias, siempre marcada por un ensayador o marcador. La plata, por cuestiones de espacio en los buques, se enviaba de América en gran parte en barras con peso que rondaba los 130 marcos (29,9 kg) y con una ley que se marcaba en números romanos, por lo común de 2.380 maravedís (70 reales) frente a los 2.210 (65 reales) en que se valoraba el marco de plata de ley usado en monedas y piezas de plata labrada, que en el tiempo de Cervantes era el de 11 dineros y 4 granos. Así se constata en el tesoro del buque Nuestra Señora de Atocha hundido en 1622, que portaba una gran cantidad de plata amonedada (reales, que no pesos) y barras de plata y lingotes de oro. La ley de las barras de plata que allí se enviaban era de 12 dineros (cada dinero tenía 24 granos), y así lo indican las marcas puestas en

1 En otros dos textos se refirió Cervantes a pesos ensayados. En *El celoso extremeño*, novela ejemplar publicada en 1613, en un pasaje que luego citamos, y en *La entretenida*, comedia de 1615: "Diez mil pesos ensayados… me envía" (Don Silvestre en la jornada tercera).

2 R. HARDEN, "The coins in Don Quijote". *Studies in Philology* nº 59 (1962), pp. 524-538. Así en la nota 79 de Enrique Suárez Figaredo en su edición del Quijote en Clásicos Carena de Barcelona.

3 *Centro Virtual Cervantes*, Don Quijote de la Mancha, 1998, nota 64. http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/

4 Centro Virtual Cervantes, B. HERNÁNDEZ, *Monedas y medidas.* http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/hernandez.htm

ellas, o sea, plata pura que equivale actualmente a 1.000 milésimas[5]. Al amonedarse o prepararse para labrar, esta plata se amalgamaba para darle resistencia, bajando su ley a 11 dineros y 4 granos viniendo de 12 dineros. Por tanto, la diferencia de pureza entre la plata de las barras y la de las monedas era de 20 granos menos respecto a un total de 288 granos. Un peso en moneda valía 8 reales equivalentes a 272 maravedís y un peso ensayado valía un poco más de 292 maravedís, lo que queda muy lejos del doble de valor que afirman los autores citados.

Ensayar, como ya definió Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua castellana* de 1611, es el examen que se hace del oro y plata y demás metales; añade que es término muy usado y que en las casas de la moneda había oficio de ensayador. Técnica que también debían conocer los plateros para preparar la plata de la ley exigida. Por eso consideramos que la plata llegada de Indias había sido examinada allí para comprobar su pureza y así se denominaba ensayada. Por extensión los pesos en que se convertiría la plata que se enviaba a la Península se denominaban ensayados. El mismo Cervantes, en su novela *El celoso extremeño*, hace referencia a estos hechos[6]. El protagonista, Filipo de Carrizales, alcanzó a tener más de 150.000 pesos ensayados "dejando el Perú, donde había granjeado tanta hacienda, trayéndola toda en barras de oro y plata y registradas, por quitar inconvenientes, se volvió a España".

Antes de mencionar las piezas de plata que aparecen en el *Quijote*, nos referiremos a la bacía de azófar que llevaba el barbero (I, 21, 25, 44 y 46). Como no se había estrenado estaba limpia, brillaba desde lejos y, puesta en la cabeza del barbero para que no se le mojara el sombrero con la lluvia, parecía un yelmo de oro. Deducimos que tenía hondura, como había de ser por su función. El barbero acudía a sangrar a un enfermo -lo que era usual en la profesión- y a hacer la barba a otro. No conocemos ejemplares de azófar en la actualidad, aunque sí de plata, como los que estudia en este mismo libro el profesor Montalvo Martín. Al no poder hacerla pedazos "se puede echar de ver la fuerza de su temple". Para un estudio de precios -que venimos proponiendo y realizando- conviene recordar la afirmación de que valía un real de a ocho, moneda de ocho reales, que fue el precio que el cura pagó al barbero por ella, si bien en el contexto del episodio cervantino debemos de pensar que fue algo elevado y que incluía una compensación por los trastornos.

De las piezas de plata hay una mención genérica: "Gobernador he visto por ahí -dijo Sancho- que a mi parecer no llegan a la suela de mi zapato y, con todo eso, los llaman señoría y se sirven con plata" (II, 3). Es bien conocida la existencia de grandes vajillas de plata en casas de nobles y ricos cortesanos, aunque son rarísimas las piezas que han llegado a la actualidad. A lo mismo se refiere Sancho cuando le comunica al morisco Ricote que dejó el lucrativo oficio de gobernador esa mañana: "donde pudiera… comer antes de seis meses en platos de plata" (II, 54).

---

5 En la subasta celebrada en 14 y 15 de junio de 1988 en Christie's de Nueva York fueron adquiridos por el Estado español diversos objetos procedentes de este galeón, entre otros una barra de plata. *Gold and Silver of the Atocha and Santa Margarita*. Nueva York, 1988, lote nº 340. Lleva nota de la ley de 2380 maravedís. Estos objetos se conservan en el Museo de América de Madrid.

6 Al inicio de la novela.

Cervantes utiliza la voz aguamanil -en la época era frecuente también usar el término jarro- y la de fuente, cuyo uso se va imponiendo entre los estudiosos aunque todavía se lee muchas veces "bandeja". La ocasión de emplear estas piezas se produce en la visita de don Quijote al palacio de los duques (II, 32). Tras acabar la comida y levantar los manteles "llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata y la otra con un aguamanil asimismo de plata y la otra con dos blanquísimas y riquísimas toallas al hombro y la cuarta descubiertos los brazos hasta la mitad y en sus blancas manos -que sin duda eran blancas- una redonda pella de jabón napolitano. Llegó la de la fuente y con gentil donaire y desenvoltura encajó la fuente debajo de la barba de don Quijote; el cual sin hablar palabra, admirado de semejante ceremonia, creyendo que debía ser usanza de aquella tierra en lugar de las manos lavar las barbas, y así tendió la suya todo cuanto pudo y al mismo tiempo comenzó a llover el aguamanil". En el mismo pasaje comenta Sancho: "En las cortes de los otros príncipes siempre he oído decir que en levantando los manteles dan agua a las manos, pero no lejía a las barbas". Y la duquesa menciona fuentes y aguamaniles de oro puro. Es patente la burla que se hace a don Quijote; para hacer y lavar la barba hubieran debido utilizar una bacía con escotaduras para encajar el cuello, para lo que no debía de servir bien una fuente. Debemos destacar que el servicio de aguamanos se hacía al terminar la comida -quizá porque la utilización de los cubiertos no era siempre preceptiva y seguían usándose los dedos- aunque ello no impide que se hiciera también al inicio o durante su transcurso.

El episodio con la duquesa de Aragón da pie a la mención de otra pieza no tan común como el juego de aguamanil; al contrario, absolutamente inusual. Se trata del sillón: "Una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata" (II, 30). Conocemos documentalmente los que hizo el platero madrileño Onofre de Espinosa para Margarita de Austria y Mariana de Austria[7]. Eran piezas de gran lujo que sólo las reinas o damas de la alta nobleza podían permitirse por su alto coste, pues no sólo precisaban de una gran cantidad de material, sino que su elaboración era costosa por la gran cantidad de figuración relevada que llevaban. Cervantes conocía bien la asociación de esta pieza a la máxima categoría social de quien la usaba, de modo que preparaba adecuadamente al lector para las aventuras sucesivas en el palacio, que la confirman.

En distinto contexto se debe entender la frase de Altisidora cuando, en su canto a don Quijote, dice "qué de escarpines de plata" le daría (II, 44). Entre los centenares de inventarios de platería datados en la segunda mitad del siglo XVII en Madrid que estudió María Fernanda Puerta Rosell[8] no aparece mención alguna de escarpines hechos en plata, pues eran prendas -fundas a modo de zapatos- que requerían flexibilidad, cualidad propia del lienzo o el cuero, pero incompatible con la plata. Todo lo más -y eran piezas diferentes- se registran parejas de viras de plata, hechas a modo

7 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Las artes decorativas en España.* Summa Artis XLV. Madrid, 1999, p. 588.

8 M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005.

de correzuela o virillas que se colocaban en el zapato entre la suela y el cordobán, con clavos y cadenilla[9].

Todavía en el palacio ducal aparece una referencia a candeleros de plata. "En medio del patio se levantaba un túmulo como dos varas del suelo, cubierto todo con un grandísimo dosel de terciopelo negro, alrededor del cual, por sus gradas, ardían velas de cera blanca sobre más de cien candeleros de plata" (II, 69). El artefacto del túmulo cervantino emulaba los aparatos funerarios de miembros de la realeza que se conocen por estampas, en que la iluminación por velas colocadas en cientos de candeleros sobre gradas cubiertas por paños negros era parte principal de la decoración. La casa ducal visitada por don Quijote debía ser de las más grandes de España, pues rara vez aparece tal cantidad de candeleros en inventarios de ajuares de la nobleza, siendo lo normal que no superen el par de docenas.

Nuestro último comentario a piezas de plata tiene distinto carácter. Sancho, tras hacer amplia referencia a las reliquias de los santos -que no necesariamente se guardan en lipsanotecas de plata- razonaba lo siguiente: "estas sepulturas donde están los cuerpos destos señorazos [caballeros hazañosos] ¿tienen delante de sí lámparas de plata o están adornadas las paredes de sus capillas de muletas, de mortajas, de cabelleras, de piernas y de ojos de cera?". Terminará diciendo a don Quijote que "más vale ser humilde frailecito de cualquier orden que sea, que valiente y andante caballero" (II, 8). En efecto, contra lo que muchos piensan, las lámparas de plata no se fabricaban para los palacios y casas ricas sino para las iglesias y conventos, colocadas ante imágenes de la Virgen y otras de devoción, sepulturas de santos o personas venerables, especialmente si tenían fama de hacer curaciones milagrosas, condición que Sancho echa en falta en los caballeros andantes. De ahí la alusión a los exvotos de cera -como solían ser los más sencillos- si bien se ofrecían igualmente de plata con relación a los miembros corporales curados por su intercesión. Pero en numerosas ocasiones eran lámparas las piezas ofrecidas para que lucieran constantemente ante la imagen intercesora, sin que su número estuviera limitado.

Por agotar las citas del preciado metal, nos referiremos a la frase de don Quijote cuando la vacada pasó sobre el caballero y su escudero y sus respectivas monturas: "¡Deteneos y esperad, canalla malandrina; que un solo caballero os espera, el cual no tiene condición ni es de parecer de los que dicen que al enemigo que huye, hacerle la puente de plata! (II, 58).

Las citas del oro son abundantísimas, siempre como símbolo máximo de la riqueza y el poder. Sancho hace mención a la importancia del adorno de la persona también en este sentido simbólico: "Pues, qué será cuando me ponga un ropón ducal a cuestas, o me vista de oro y perlas, a uso de conde extranjero" (I, 21).

La concreción en piezas no es tan extensa, pues la mayor parte de las veces sólo emplea Cervantes el término joya. Comenzaremos por las que aparecen determinadas en su tipo. Los anillos -sin duda de oro por el contexto- se mencionan dos veces como signo de compromiso matrimonial. En la boda de Luscinda con don

9 Ibídem, pp. 150-151.

Fernando: “Si quiero y lo mismo dijo don Fernando y dándole el anillo quedaron en indisoluble nudo ligados” (I, 27). A su vez, la engañada Dorotea acusa la felonía de don Fernando diciendo: “Y para más confirmación de su palabra sacó un rico anillo del dedo y lo puso en el mío” (I, 28).

Como gran aderezo aparecen adornando a la novia Quiteria cuando se dirige a la frustrada boda con Camacho (II, 21). Sancho vierte un extraordinario elogio diciendo de ella: “No medre yo si no son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con perlas blancas como una cuajada, que cada una debe de valer un ojo de la cara”. Como acababa de alabar las manos de Quiteria “adornadas con sortijas de azabache”, quizá quería Cervantes introducir un contrapunto a la calidad de los anillos salidos de manos de platero frente a los productos de joyeros, que no plateros de oro, de inferior calidad y valor, pues el azabache era piedra semipreciosa que no se empleaba en las piezas de platería de oro.

La doncella vestida de hombre que llevan los corchetes de la ronda de noche ante el gobernador Sancho, lucía “en los dedos muchos y muy buenos anillos” (II, 49). Sin duda eran de oro, y la frase revela la costumbre de adornarse con varios anillos a la vez. Luscinda ruega desde su ventana a una persona que entregue a Cardenio la carta que le ha escrito dándole cuenta del engaño y maldad de don Fernando, y para que pueda atender a lo necesario le arrojó “por la ventana un pañuelo donde venían atados cien reales y esta sortija de oro” (I, 27).

Ajorcas y carcajes, piezas de joyería muy distintas a las hasta ahora citadas, pertenecen a la mora Zoraida, que huirá de Argel para hacerse cristiana. Cuando asoma a la ventana por vez primera, los cautivos imaginaron por “la blancura de la mano y las ajorcas que en ella vieron” que debía de ser cristiana renegada (I, 40). Más tarde, cuando el cautivo la ve en el jardín, narra: “En las gargantas de sus pies, que descubiertas a su usanza traía, traía dos carcajes (que así se llamaban las manillas o ajorcas de los pies en morisco) de purísimo oro, con tantos diamantes engastados que ella me dijo después que su padre los estimaba en diez mil doblas, y las que traía en las muñecas de las manos valían otro tanto” (I, 41). Precisamente, el Diccionario de Autoridades (1726) recoge para la voz carcax el texto transcrito de Cervantes. Las axorcas eran cerquillos o argollas de oro o de plata que se ponían las moras en las muñecas y en la garganta del pie.

La condesa Trifaldi manifiesta: “me rindió la voluntad con no se qué dijes y brincos que me dio” (II, 38). Los brincos solían ser de oro y con abundante pedrería, pero la falta de detalle hace que no podamos aprovechar la información, pues son muchos y distintos los modelos fabricados. Y la voz dije estaba más en relación con producciones de los joyeros y a veces se utilizaba para describir la mercancía de escaso valor que ofrecían por la calle los buhoneros, semejante a la actual bisutería. Pero la condición de la persona obsequiada con dijes lleva a pensar en este caso que la voz se utiliza como sinónimo de joya.

Más interés tiene lo que respecta al regalo de la Duquesa a Teresa Panza (II, 50). El paje sacó de la faltriquera “una sarta de corales con extremos de oro” y lo mismo indica la Duquesa en la carta que le entregó. Más tarde, cuando Teresa encuentra al

cura y al bachiller, identifica el regalo como un rosario: "…estos que traigo al cuello son corales finos las avemarías y los padrenuestros son de oro de martillo". Otra joya de oro aparece cuando don Quijote mandó a Sancho a llevar una carta a Dulcinea. "Pero dime, ¿qué joya fue la que te dio al despedirte, por las nuevas que de mí le llevaste? Porque es usada y antigua costumbre entre los caballeros y damas andantes dar a los escuderos, doncellas o enanos que les llevan nuevas, de sus damas a ellos, a ellas de sus andantes, alguna rica joya de albricias en agradecimiento de su recado". Sancho responde que ahora sólo debe acostumbrarse a dar un pedazo de pan y queso, y oye lo siguiente: "Es liberal en extremo -dijo don Quijote-, y si no te dio joya de oro, sin duda debió de ser porque no la tendría allí a la mano para dártela" (I, 31).

Conviene destacar que si Cervantes es poco propenso a nombrar tipos de joyas, limitándose a una indicación genérica de que es de oro y a veces sin anotarlo, menciona en cambio las arquetas donde se guardaban en dos ocasiones. Dorotea "sacó… de una cajita un collar y otras joyas, con que en un instante se adornó de manera que una rica y gran señora parecía" (I, 29). Y en la novela intercalada del curioso impertinente, cuando Anselmo busca a Camila, que se había ido asustada de casa: "Acertó, acaso, andando a buscar a Camila, que vio sus cofres abiertos y que dellos faltaban las más de sus joyas" (I, 35).

Cervantes demuestra conocer cómo se afina el oro en el mismo episodio de la novela citada al proponer Anselmo a su amigo Lotario que pruebe la honestidad de su esposa Casilda: "…y no puedo enterarme de esta verdad si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra la del oro… deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades y se acrisole y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada" (I, 33).

El origen del oro para Cervantes es Arabia, y así lo señala al menos en tres ocasiones (I, 16 y 18; II, 44) y en una "de Tíbar el oro" (II, 38). En otras tres obras -*La casa de los celos, Pedro de Urdemalas* y *Persiles y Segismunda*- se refiere al río que se convirtió en sinónimo de oro acendrado, de oro fino. Las perlas se adjetivan como orientales tantas veces como se menciona su origen (I, 16; II, 13, 32, 47, 49 y 50). Al contar la aventura de la mora Zoraida, que lleva muchas perlas adornando el cuello, orejas y cabellos, afirma: "Las perlas eran en gran cantidad y muy buenas, porque la mayor gala y bizarría de las moras es adornarse de ricas perlas y aljófar y así hay más perlas y aljófar entre moros que entre todas las demás naciones; y el padre de Zoraida tenía fama de tener muchas y de las mejores que en Argel había" (I, 41).

El diamante es citado con frecuencia resaltando casi siempre su dureza (I, 25, II, 6,38 y 58). Sólo una vez se menciona una joya que los lleva engastados, al referirse a los carcajes de Zoraida (I, 41). Varias piedras más se citan en la descripción que hace don Quijote del alcázar como un ejemplo de lo que un caballero ve según se lee en los libros de caballería: "Acullá de improviso se le descubre un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro; las almenas, de diamantes; las puertas, de jacintos; finalmente, él es de tan admirable compostura que, con ser la materia de que está formado no menos que de diamantes, de carbunclos, de rubíes, de perlas, de oro y de esmeraldas, es de más estimación su hechura" (I, 50). Resal-

temos que distingue el valor de los materiales y el de su hechura, algo que importa y que demuestra su conocimiento de la composición del precio de las obras de los plateros de plata y de oro, pero también de los lapidarios que tallaban las piedras. En plateros y lapidarios, las hechuras costaban generalmente menos que la materia prima, el oro o la plata y las piedras preciosas o perlas, algo que se olvida con frecuencia. El debate sobre la liberalidad del arte de la platería incidió con frecuencia en este hecho, invocando sus detractores el hecho de que la venta del material importaba la mayor parte del precio de la pieza, donde no cabía hablar de arte sino de venta, asunto que rebatían los plateros hablando del precio fijo por ley de la plata y el oro, donde no cabía granjería[10]. El debate partía del punto de vista de los practicantes de artes como la pintura o el dibujo, cuya base material tenía valor insignificante -soportes, pigmentos e instrumentos- pero era menos defendible en cuanto a la escultura, donde el precio del mármol o la piedra eran ya significativos, y mucho menos aún en la arquitectura, en que los materiales de construcción y la mano de obra eran incomparablemente más costosos que los honorarios del arquitecto. Teniendo todo esto en cuenta y el excepcional valor del material en las obras de plata y oro, se puede apreciar mejor la afirmación de don Quijote sobre la belleza del alcázar. También hemos de mencionar la distinción que establece entre carbunclos y rubíes, actualmente considerados la misma piedra. Juan de Arfe no cita el carbunclo[11], pero lo hace el Diccionario de Autoridades, que lo califica en 1726 como variedad del rubí.

Recoge Cervantes un ejemplar de lo sucedido con la expulsión de los moriscos (II, 63). Además del hecho de que entre ellos fuera una morisca cristiana hija de cristianos a quien no creyeron "los que tenían a cargo nuestro miserable destierro", se refiere al entierro de sus riquezas, lo que fue lugar común en la época. El morisco Ricote, padre de la cristiana Ana Félix, al oir el primer bando del destierro, partió a buscar acogida en reinos extraños, por fin Alemania y "Dejó encerradas y enterradas en una parte de quien yo sola tengo noticia muchas perlas y piedras de gran valor, con algunos dineros en cruzados y doblones de oro".

Las joyas de plata y sobre todo de oro, piedras y perlas, son usadas como puntos de comparación, sobre todo de la belleza física y la honradez de las mujeres, pero también de otras cualidades y virtudes muy variadas. La belleza virtuosa de la mujer es alabada por Lotario de este modo cuando Anselmo le propone que la pruebe: "Mira que no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada" (I, 33).

La belleza física se compara con símiles parecidos. Sancho alaba a Dulcinea: "Sus doncellas y ella todas son un ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes" (II, 10). A propósito de la descripción que Sancho ha hecho de Dulcinea importan mucho las correcciones de Don Quijote: "dijiste que tenía los ojos de perlas y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama,

10 Desde finales del siglo XVI, al disminuir la labor figurada en las piezas de plata, es excepcional que el valor de las hechuras supere al del material.

11 J. ARPHE DE VILLAFAÑE, *Qvilatador de la plata, oro y piedras*. Valladolid, 1582, libro tercero, capítulo III. Que trata de los rubís.

y a lo que yo creo los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas… y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes…" (II, 11). El caballero del Bosque le dice a Sancho que quiere retirarse a su aldea "y criar mis hijitos, que tengo tres como tres orientales perlas" (II, 13). La misma comparación, que se torna irónica, hace el labrador de Clara Perlerina ante Sancho gobernador: "La doncella es como una perla oriental, y, mírala por el lado derecho, parece una flor del campo; por el izquierdo, no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas" (II, 48). En el romance que canta Altisidora a don Quijote describe "ser mis dientes de topacios" (II, 44), es decir, amarillos. Cuando se descubre a la doncella escapada del encierro en que la tenía su padre se dice que era "hermosa como mil perlas" y cuando llora y el Maestresala la ilumina de nuevo para verla mejor "parecióle que no eran lágrimas las que lloraba sino aljófar o rocío de los prados y aún las subía de punto y las llegaba a perlas orientales" (II, 49). La comparación se extiende a la labor de Dulcinea, que Sancho cuenta a don Quijote diciéndole que la halló "ahechando dos hanegas de trigo en un corral de la casa", a lo que responde: "haz cuenta… que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos" (I, 31); y así se lo repite don Quijote a la Duquesa, achacándolo a la labor de encantadores: "pero ya tengo yo dicho que aquel trigo ni era rubión ni trigo, sino granos de perlas orientales" (II, 32). Cuando Maritornes entra de noche en el aposento donde dormía el arriero y también don Quijote, y topa con los brazos de éste, las cuentas de vidrio que ella llevaba en las muñecas le "dieron vislumbres de preciosas perlas orientales" y los cabellos, "que tiraban a crines" los marcó "por hebras de lucidísimo oro de Arabia" (I, 16). Tan sólo una vez utiliza la comparación respecto a un varón, y es el hermano de la encerrada por su padre "con sus mesmos cabellos, que eran sortijas de oro, según eran rubios y enrizados" (II, 49).

De la paz dice don Quijote que es "joya que, sin ella, en la tierra ni en el cielo puede haber bien alguno" (I, 37). Al hidalgo con un hijo poeta recuerda que "las letras sin virtud son perlas en el muladar" (II, 16). Y afirma que "en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante" (I, 18). Sobre la naturaleza se cuenta que los pajarillos saludaban a la fresca aurora "que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófar" (II, 14). Insiste el narrador un poco después; "Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el naciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase" (II, 20).

Estas comparaciones vienen heredadas de la literatura renacentista pero todavía estaban en uso en el siglo XVII y no sólo por Cervantes.

Finalmente haremos referencia a un par de ocasiones en que el autor menciona la diferencia entre el oro y la alquimia. Dice don Quijote, mostrando conocer el nombre del procedimiento para distinguir la pureza del metal: "Ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo; que unos son de oro, otros de alquimia y todos parecen caballeros, pero no todos pueden estar al toque de la piedra de la

verdad" (II, 6). No en balde, el título que se daba a quienes estaban encargados de verificar la ley de los metales preciosos era el de marcador de plata y tocador de oro, aunque lo documentamos algún tiempo después. Más adelante vuelve Cervantes sobre el asunto al calificar don Quijote a la poesía: "Ella es hecha de una alquimia de tal virtud que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio" (II, 19). Concluimos con la afirmación de Sancho que se relaciona con la pureza del metal: "que el amor, según yo he oído decir, mira con unos antojos, que hacen parecer oro al cobre, a la pobreza, riqueza y a las lagañas, perlas" (II, 19).

Sirva esta recopilación comentada como un modesto homenaje y más modesta aportación de este autor a la ingente bibliografía sobre la obra más famosa de la literatura hispánica.

Orfebrería portuguesa del siglo XVI en Vigo. Las cruces de Cabral y Castrelos

*DIANA DÚO RÁMILA**
Universidad de Santiago de Compostela

Mucho se ha insistido en la dificultad que entraña el estudio y análisis de las obras de orfebrería del Quinientos; una complejidad si cabe mayor cuando se trata de piezas sin marcar en las que parece arriesgado advertir, y más difícil precisar, su autoría, y también en la medida en que la pérdida de documentación y los aspectos derivados de la dinámica del oficio tradicional en los talleres dilatan nuestro margen de hipótesis. No obstante, cuando se perfilan estilos y particularidades es cuando podemos, dentro de este panorama, ir dibujando caminos; cuando identificamos la mano del maestro, su técnica y estilo, su bagaje e influencias. De tal manera que enfrentarse a una producción se nos asemeja como leer una partitura en la que se advierte la confluencia de sonidos paralelos escritos en pentagramas diferentes, según se organicen los diferentes instrumentos pero que, en definitiva, vienen a constituir un mismo fragmento; una misma escena; una misma obra. Solamente al complementar el análisis de las piezas con el estudio riguroso de las fuentes documentales, podemos ir aclarando, reconstruyendo parte de una personalidad, de un estilo, una identidad, que se perfila en un contexto histórico determinado.

La idea de centrar este estudio en dos magníficas cruces portuguesas del siglo XVI que se hallan en Vigo, concretamente en las parroquias de Cabral y Castrelos, hace oportuno retrotraerse a la década de 1540, época en que Jorge Cedeira el Viejo se desplazó de Guimarães a Santiago de Compostela, donde fue nombrado platero de la catedral, ocupación que pronto le reportaría el prestigio necesario para poder incrementar el número de encargos y ampliar su clientela[1]. La evolución posterior

* Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) y Centro de Estudios de Historia de la Ciudad (Universidad de Santiago de Compostela).

1 Véase: D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1567).*

de los Cedeira a lo largo de sucesivas generaciones nos hace reflexionar sobre la habilidad de este platero, que podemos considerar decisiva, para poner los cimientos de lo que constituyó una auténtica empresa familiar. Su capacidad para los negocios le llevó a constituir compañías para la explotación de minas de oro y plata y, antes del cese de su actividad profesional, consiguió dejar preparado el camino de sus vástagos: fijó el matrimonio de sus tres hijas (Luisa, Isabel y Francisca) con plateros ya consolidados en el oficio, mientras que de sus cuatro hijos, uno quedó en Santiago (Luis), otro se estableció en Villafranca del Bierzo y posteriormente Ponferrada (Jorge), y un tercero abrió su taller en Vigo (Duarte); este último será el que acoja al cuarto de ellos para formarle en el oficio de la platería (Enrique).

Corría el año 1561 cuando el joven Duarte Cedeira el Viejo[2] abandona el taller paterno ubicado en la ciudad del Apóstol, para establecerse con su mujer a poco más de 90 kilómetros al sur, en la villa de Vigo. Centro por aquel entonces bastante activo desde el punto de vista comercial, tal y como se desprende de la documentación de la época, que no sólo refiere a la población de la comarca sino que refleja de algún modo ese trasiego comercial explicable entre otras razones por los barcos que recalaban en su puerto, y donde convergían personas procedentes de otras regiones y distintos países. Es allí donde su taller pronto comenzó a prosperar, favorecido por sucesivos encargos procedentes de la misma villa, de parroquias adyacentes o bien de localidades más o menos cercanas. Para la ejecución de las obras de cierta envergadura el maestro inicialmente se asoció a otros colegas del oficio, como Alonso Martínez[3] y García Prego[4], pero pocos años más tarde pudo disponer de un taller

Tesis doctoral. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, 2014; "El taller de los Cedeira", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 147-162; "Plateros portugueses en Galicia en la Edad Moderna: el caso de los Cedeira", en G. VASCONCELOS E SOUSA, J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata en iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. Oporto, 2014, pp. 381-398; "El Maestro Jorge López de Lemos". *Compostellanum* vol. 59, nº 3-4 (2014), pp. 565-572.

2 Duarte Cedeira el Viejo, fue hijo de Jorge Cedeira el Viejo y Margarida López. Debió de nacer en Guimarães hacia 1535. En 1542 sus padres migraron a Galicia, estableciéndose en Santiago, ciudad en la que Jorge Cedeira el Viejo abrió su taller de platero y donde Duarte pudo aprender el oficio. Las primeras referencias documentales sobre Duarte las tenemos en la década de 1550, se trata de contratos de obra que firmó su padre y en los que él aparece como testigo. Fue uno de los plateros más interesantes dentro de la dinastía de los Cedeira y con mayor profusión de obra que realizó en una dilatada trayectoria artística a lo largo de cincuenta años, entre 1560 y 1610. Véase: D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller…* ob. cit., pp. 280-308.

3 En 1563 firmó un acuerdo para realizar una cruz de plata por encargo del gremio de mareantes de Vigo, conjuntamente con el platero Alonso Martínez. AHPPo (Archivo Histórico Provincial de Pontevedra). Sección Protocolos Notariales, Gregorio de Franqueira, caja. 2320, ff. 257-258; P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela, 1930, pp. 104-105.

4 Con motivo del encargo de la cruz de Santa María Darbo (Pontevedra), de doce marcos de peso. En un principio Duarte contaba con la colaboración del platero García Prego, pero este último posteriormente rompió el acuerdo y se desentendió del encargo, tal y como se recoge en un documento del 6 del mes de junio de 1563. AHPPo. Sección Protocolos Notariales, Bartolomé de Presedo, caja 2721- B/1, f. 371.

de mayor capacidad en el cual trabajaron su cuñado Sebastián Felipe[5], su hermano menor, Enrique López[6], y otros plateros con los que probablemente tuvo un vínculo familiar[7]. Más adelante serían sus hijos incorporados al oficio los que figurarían estrechamente vinculados al taller.

Dentro de la producción que llevó a cabo en el período de tiempo que estuvo establecido en Vigo (1561-1593), de la que el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra conserva abundante documentación, actualmente se conservan algunas piezas, como son las cruces procesionales de Castrelos y Cabral, así como la de Os Ánxeles, en Boimorto (A Coruña), las cuales responden a criterios formales y estilísticos muy similares. Es muy posible incluso que las otras cruces que le fueron encargadas al maestro en éste período de tiempo para las parroquias de Darbo (1563), Puente Sampayo (1565), Guláns (1570) y Padróns (1575), siguiesen soluciones aproximadas.

Por otra parte, las semejanzas que ofrecen las cruces de Cabral, Castrelos y Boimorto abren la hipótesis de que podamos atribuir también al mismo platero o a su círculo otras piezas que se conservan en la provincia de Pontevedra, ya que presentan paralelismos muy evidentes, como son las cruces de Chenlo (Porriño), Salcidos (La Guardia) y Santa María del Campo (Covelo), aunque ésta última presenta modificaciones posteriores. Sin embargo, se trata de posibles atribuciones debido a la ausencia hasta la fecha de datos que puedan corroborar la autoría.

Estas obras, conjuntamente con el resto de su producción, nos permiten no sólo analizar la evolución del artífice, sino también la influencia de éste sobre otros plateros vinculados a su taller. Asimismo constituyen un camino para valorar las formas en que pudo cristalizar la incidencia de la orfebrería portuguesa en otras tierras. Este hecho es singularmente atractivo en Galicia, donde se ha podido documentar una nutrida nómina de plateros portugueses a lo largo de los siglos XVI y XVII y donde los desplazamientos, a un lado y otro de la frontera, fueron relativamente frecuentes. La importancia de este fenómeno radica no sólo en la asunción de determinadas obras o encargos puntuales, sino en el hecho que parte de estos talleres consolidaron su actividad a través de sucesivas generaciones constituyendo auténticas dinastías de plateros. Éste fue el caso de la familia de los Cedeira.

5 Sebastián Felipe I fue un platero de origen portugués. En la primera parte de su vida aparece avecindado en Vigo, vinculado a su cuñado Duarte Cedeira el Viejo, con quien hubo de formarse en el oficio de platero. Eran cuñados porque una de las hermanas de Sebastián, Felipa Cardosa, fue la esposa de Duarte Cedeira. Por otra parte, Sebastián contrajo matrimonio con Isabel López, hermana de Duarte, si bien esta falleció tan sólo dos años más tarde. Véase: D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller...* ob. cit., pp. 339-351; "El taller de los Cedeira" ob. cit., pp. 158-159.

6 El platero Enrique López nació hacia 1550-1551, en Santiago de Compostela. Se formó en el taller de su hermano, Duarte Cedeira el Viejo. Véase: D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller…* ob. cit., pp. 310-326.

7 Tal es el caso del platero Antonio Rodríguez, y de Alonso y Gonzalo Díaz Dameda, vecinos de Vigo, con los cuales Duarte Cedeira el Viejo tuvo una relación muy cercana. Concretamente Gonzalo aparece como testigo en varios contratos de obra.

Desde este punto de vista, el análisis de las piezas que han llegado hasta nosotros hace posible que podamos considerar a Duarte Cedeira el Viejo como uno de los introductores del manuelino en la orfebrería gallega.



LÁMINA 1. *DUARTE CEDEIRA EL VIEJO. Cruz procesional (1578). Santa Marina de Cabral, Vigo.*

De la cruz de Santa Marina de Cabral (lám.1) se conserva el contrato de obra, fechado el 12 de enero de 1578, efectuado entre el maestro y los vecinos de la feligresía[8]. Como se indica en el mismo, la cruz debía de seguir el modelo de otra que anteriormente el platero había realizado para la parroquia de Freijeiro (Vigo)[9].

De la cruz de Boimorto, se conserva una escritura del 10 de diciembre de 1579, fecha en que el platero entregó la cruz ya acabada a Juan García, rector de la iglesia. En la escritura se explica que inicialmente la obra había sido encargada a Francisco Pérez, platero que, como sabemos, había estado casado con Francisca López, hermana de Duarte Cedeira. Si bien, al fallecer el primero en 1576 y estando la cruz sin hacer, Francisca y Sebastián Felipe como su fiador, habían traspasado a Duarte Cedeira el Viejo el encargo de hacer la pieza. A través de la misma escritura sabemos que la cruz fue pesada al entregarla y pesó 11 marcos y medio y 2 reales, y que ésta "*hera muy buena y de muy buena hechura y bien obrada*"[10].

La cruz de Castrelos (láms. 2 y 3) fue realizada en el año 1585, dato que aparece documentado en dos escrituras fechadas el 21 de diciembre de ese mismo año. En las mismas se hace constar que la pieza fue entregada ese mismo día[11].

Las tres piezas están realizadas en plata sobre alma de madera, presentan el brazo vertical ligeramente más alargado, los brazos rectos con ensanches semicirculares y remates trilobulados en los que se inscriben medallones circulares. En el anverso del cuadrón se halla la figura de Cristo crucificado y un ángel alado en el fondo; en el reverso se encuentra la imagen de la Asunción coronada, envuelta en una aureola de rayos rectos y curvos, sobre la luna y con las manos juntas en actitud de rezo. En los medallones de los brazos se disponen alternadamente las figuras del Tetramorfos y paisajes que presentan elementos arquitectónicos. El resto de los brazos se decora con cabezas de ángeles alados, cartelas recortadas con numerosos enrollados, soluciones de *strapwork* que probablemente conocieran estos plateros portugueses a través de los álbumes de grabados que llegaban del norte, inspirados en las obras de Cornelius Floris o Vredeman de Vries, junto a cabezas veladas, flores y botones. Hay una búsqueda constante del contraste cromático al alternar superficies lisas y otras texturizadas con picado de lustre.

---

8 Véase el apéndice documental, documento 1.

9 En marzo de 1566, los vecinos de la feligresía de Freijeiro (Vigo) le contrataron para que hiciese una cruz "*de peso de doze marcos de plata, e quando fuese de mas peso sea asta doze marcos e medio, y no mas adelante de los doze asta los treze, y de hechura de la muestra que queda en poder del dicho Duarte Çedera*". En el contrato también se especifica la forma de pago que consistiría en entregarle al platero "*treynta e cinco reales por marco de plata labrada, conforme a la dicha muestra de hechura, con que hel dicho Duarte Cedeyra a de buscar la plata para la dicha cruz que sea buena a su propia costa e mysion, e demas de la dicha hechura le pagaran lo que se montare en el peso della*". AHPPo. Protocolos notariales, Bartolomé de Presedo, caj. 2724, f. 405r-v.

10 AHUS (Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela). Protocolos Notariales, Domingo de Cabaleiro, S-446, f. 35r-v. Véase apéndice documental, documento 2.

11 Véase: apéndice documental, documentos 3 y 4.



LÁMINA 2. *DUARTE CEDEIRA EL VIEJO*. *Cruz procesional (1585). Santa María de Castrelos, Vigo.*



LÁMINA 3. *DUARTE CEDEIRA EL VIEJO. Cruz procesional (1585). Santa María de Castrelos, Vigo.*

Se conservan las macollas de Cabral y Boimorto, ambas en forma de templete, que presentan los paneles decorados con las figuras de los apóstoles bajo hornacinas aveneradas, si bien la de Boimorto se caracteriza por ser más sencilla, y ofrecer una decoración más depurada.

Por las similitudes que presentan creemos que responden a la paternidad de Duarte Cedeira el Viejo[12]. Es más, entendemos que se encuadran en la etapa en que el platero estuvo establecido en la ciudad olívica (1561-1593) y concretamente al estilo de obra que desarrolló hasta mediados de 1580.

A lo largo de su estancia en Vigo pudo mantener el contacto con Santiago de Compostela, ciudad donde residían sus hermanos y sobrinos, y donde puntualmente recibió encargos, tal es el caso de la colaboración que muy probablemente llevó a

12 Diferimos por tanto de la hipótesis planteada por M. Larriba Leira sobre la cruz de Castrelos, al considerarla de procedencia novohispana del siglo XVIII. M. LARRIBA LEIRA, "Ourivería procesional en Vigo", en *Vigo: Tradición e fe*. Vigo, 2005, pp.113-114.

cabo con Bautista Celma en la obra de los púlpitos de la catedral[13]. Sin embargo no fue hasta 1594 cuando volvió a Compostela para establecerse de forma definitiva, marcando el inicio de la última etapa de su producción artística.

Apéndice documental

Documento 1

Vigo. 1578, enero 12.
Escritura de Duarte Cedeira el Viejo y los vecinos de Santa Marina de Cabral por una cruz.
AHPPo. Protocolos Notariales. Pedro de Vilaboa, caja 2986/1, ff. 54r-55r.

En la villa de Vigo, a doze dias del mes de henero del ano de mill e quinientos setenta e ocho anos, en presencia de mi, el escrivano publico e testigos de yuso escriptos, parescieon presentes partes hes a saber, de la una Duarte Çedeyra platero vecino desta villa, e de la otra, Juan do Lago, Marcos de Parada, Bertolo Dominguez, e Juan do Campo, e Domingo Albarez, vecinos de la feligresia de Santa Marina de Cabral, por sy y en nombre de los mas vecinos e feligreses de la dicha feligresia por los qua-

13 La documentación del Archivo de la Catedral de Santiago relativa a la obra de los púlpitos refiere a un platero de nombre Duarte Cedeira entre 1580 y 1584, que fue colaborador de Bautista Celma en al menos uno de los púlpitos de la catedral. Teniendo en cuenta estas fechas, cabría pensar que cuando el Cabido de Santiago se refería al platero *Duarte Cedeira*, se estuviese en realidad refiriendo a Duarte Cedeira el Viejo, y no a su sobino Duarte Cedeira el Mozo, como de forma tradicional se ha venido sosteniendo. Los primeros contratos de Duarte Cedeira el Mozo están documentados en 1589, coincidiendo con el fallecimiento de su padre. Por otra parte, Duarte Cedeira el Viejo siempre mantuvo vínculos con Santiago, prueba de ello es la *carta de conveniencia y concordia* que firmó en Santiago el día 4 de febrero de 1570 con el objetivo de constituir una compañía con su hermana Isabel López en la que se establecía, entre otras cosas, que Duarte se comprometía a labrar la plata "*y tener cargo e deligencia de hazer labrar la dicha plata e oro e tratarle y despacharla* (...) *yendo a las ferias que fuere necesario*". Véase: D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller…* ob. cit. Sobre la obra de los púlpitos de la Catedral de Santiago, véase: A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Vol. III. Santiago de Compostela, 1905; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit.; A. GALLEGO DE MIGUEL, "En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 56 (1990), pp. 499-517; J.M. MONTERROSO MONTERO, "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma", en L. FRANCISCO SINGUL (ed.), *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1998; J.M. GARCÍA IGLESIAS, "Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el arte, el paisaje". *Quintana: revista de estudios dol Departamento de Historia da Arte* nº 11 (2012), pp. 61-78; "De la Elección al Voto en clave jacobea. Los púlpitos de la catedral compostelana", en *Las artes y la arquitectura del poder. Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA*. Castellón, 2013; "La catedral de Santiago de Compostela. Su razón barroca y Domingo de Andrade", en M.A. ZALAMA RODRÍGUEZ y P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS (coords.), *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid, 2014, pp. 135-140; R. YZQUIERDO PEIRÓ, *Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago: Estudio Museológico*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, 2015.

les se obligaron e yzieron cabcion de rato, que abian por bueno e firme lo por ellos aqui fecho e otorgado, e las dichas partes se concertaron en esta manera, que el dicho Duarte Çedeyra ha de hazer para los dichos Juan do Lago e mas consortes vecinos de la dicha feligresia de Cabral, una cruz de plata para la yglesia de la dicha feligresia que ha de ser de peso de diez marcos para onze poco mas o menos, y ha de tener e ser de la propia echura de otra cruz que tiene la yglesia de San Tome de Freijeiro, antes que sea mas en aumento que en menos, la qual ha de hazer e dar echa desde oy dia de la fecha desta escriptura, asta Dia de todos los Santos primero que biene deste presente ano de mill e quinientos e setenta e ocho anos. E los dichos Juan do lago, Marcos de Parada e Bertolo Dominguez e Domingo Albarez e Juan do Campo por sy e sus consortes que an de dar al dicho Duarte Çedeyra por cada marco de plata tres ducados e medio, en dinero de contado, lo qual le an de dar e pagar con el peso de la dicha plata en esta manera, un tercio de los que en ello se montare para dia de Pascoa de Flores primero que biene deste presente ano que seran treynta e cinco ducados poco mas o menos y otros treynta e cinco ducados para dia de Nuestra Senora de agosto primero que biene deste dicho ano y el otro tercio de lo que restare para el dicho Dia de todos los Santos primero que biene que es al tiempo que les entregare la dicha cruz fecha e acabada e de mas dello los dichos Juan do Lago e consortes, an de dar lo que costase el arbol de madera que ha de llebar la dicha cruz por dentro y mas (f. 54v) *le daran el ~~arbol de plomo~~ canon de cobre que ha de llebar la dicha cruz por dentro en el pie e despues de echa la dicha cruz, el dicho Duarte Çedeyra quedo e se obligo que dandole los sobredichos el oro nescesario para dorar, que el la dorara e pondra en ello el trabajo e solicitud que conbenga de mas para que salga bien dorada e como conbenga e desta manera las dichas partes respetibamente se obligaron con sus personas e bienes muebles e raizes abydos e por aber de lo guardar e complir e pagar, y los dichos Juan do Lago Marcos de Parada Bertolo Dominguez Juan do Campo e Domingo Albarez, a la paga de los dichos maravedis se obligaron todos de mancomun e a boz de uno e cada uno dellos, por sy e por el todo, renunciando como renunciaron a la ley de duobus res debendit e a la autentica presente on queyta de fydejusoribus y el beneficio de la escursyon de la mancomunidad e las mas leys de su fabor, e ansy las dichas partes se obligaron de lo complir e guardar e de no yr contra ello, so pena que el que yziere lo contrario, pague de pena veynte mill maravedis e sean para la parte que lo complire e guardare, la qual pena paga o no, que esta escriptura y lo en ella contenido ubyese e fuese firme, e para ello dieron e otorgaron todo su poder complydo a todas las justicias seglares de su magestad e de sus Reynos e senoryos ante quien desta carta paresciere con ello e mas dello contenido fuese pedido complimiento de justicia a la jurisdiccion de las quales e de cada una* (f. 55r) *de las quales e de cada una dellas, se sometieron con las dichas sus personas e bienes renunciando como renunciaron con su propyo fuero jurisdiccion e domecilio y en fee dello otorgaron la presente escriptura en la manera que dicha hes, ante mi el escrivano e testigos de yuso escriptos que fue e paso ano dia mes e lugar susodichos, estando presentes por testigos Juan Rodriguez Cabral regidor e vecino de la dicha villa e Afonso Besteyro clerigo e abad en la dicha feligresia de Cabral, Domingo Rouco, vecino de*

Matama e yo escrivano doy fee conosco a los otorgantes, y el dicho Duarte Çedeyra lo firmo de su nombre e por los mas no saberlo firmar, firmo a su ruego el dicho Juan Rodriguez Cabral e Afonso Besteiro. Paso ante mi, Pedro de Vilaboa, escrivano.

[Firmado: Duarte Cedeira el viejo, Juan Rodriguez de Cabral y Afonso Besteiro].

Documento 2

Santiago de Compostela. 1579, diciembre 10.
Contrato con los vecinos de Santa María dos Anxeles, Boimorto.
AHUS. Protocolos Notariales, Domingo de Cabaleiro, Prot. S-446, f. 35r-v.

En la ciudad de Santiago, a diez dias del mes de deziembre de myll e quinientos y setenta y nuebe anos, en presencia de my el escrivano publico e testigos de yuso escriptos parescio presente Juan Garcia clerigo retor de las yglesias parroquiales de Santa Maria de los Angeles y San Cristobal Dormea diocesis compostelana, por lo que le toca y en nombre de las dichas yglesias y cada una dellas y del prco vecinos y feligreses dellas y cada uno y qualquiera dellos por quien dixo que hacia e hizo caucion de rato judicatum solbendo que las dichas yglesias y cada una dellas y los prcos vecinos y feligreses dellas y cada una dellas abia por bueno, fyrme y valedero todo lo abaxo en esta escritura contenido y cada una cosa y parte dello y lo cunpliran, pagaran, estaran y pasaran por ello y contra ello ni cosa alguna ni parte dello no yran ni agora ni en tiempo alguno so hespresa obligacion que para ello dixo hacia e hizo de su persona y bienes muebles y rraizes abidos y por aver espirituales y temporales que para ello hespecial y espresamente obligava e obligo e haciendo como para todo ello dixo hacia e hizo de deuda e causa ajena suya propia renunciando cerca dello como renunciava e rrenuncio las leyes de su fabor segun en ellas y en cada una dellas se contenia e dixo que por quanto Pedro de Seria procurador y mayordomo de la confraderia y la gloriosa Santa Lucia que se celebra en la dicha yglesia de Santa Maria de los Angeles y en nombre de la dicha yglesia vecinos y feligreses della se abia concertado y contratado con Francisco Perez platero difunto vezino que fue de la dicha ciudad de Santiago en que le abia de dar hecha una cruz de plata de peso de nuebe marcos para la dicha yglesia de Santa Maria de los Angeles y por racon de la hechura della le avia de dar a tres ducados por cada marco y otras cosas segun mas largamente en el contrato que sobre ello se hizo y otorgo por el dicho Francisco Perez y en nombre de la dicha yglesia se contenia a que se rreferia y despues por no aber dado y entregado el dicho Francisco Perez la dicha cruz despues de fallescido el dicho Pedro de Seria en nombre de la dicha yglesia de Santa Maria de los Angeles abia venido a hexecutar por ella a esta dicha ciudad a Francisca Lopez su mujer y mujer que al presente hes de Juan Lopez de Rabade y Teixeyro, vezino de la dicha cibdad, la qual habia dado por su fiador a Bastian Felipe platero vezino de la dicha cibdad y ella y el dicho Bastian Felipe se abian obligado en forma por ante escrivano publico de dar hecha la dicha cruz dentro de cierto termino y cumplir el dicho contrato sobre ello hecho y otorgado por

*el dicho Francisco Perez difunto y para cumplir lo susodicho la dicha Francisca Lopez abia dado y entregado los dineros que el dicho Francisco Perez su primer marido tenia recibido de la dicha yglesia y en su nombre para la dicha cruz todos enteramente a Duarte Çedeyra platero su hermano vezino de la villa de Vigo para que la hiciese y diese hecha conforme al dicho contrato y a como el dicho Francisco Perez su marido y ella y el dicho Bastian Felipe su fyador estaban obligados, el qual dicho Duarte Çedeyra abia mas de quinze dias que abia acabado de hacer la dicha cruz y la abia traido a esta dicha ciudad para la entregar a la persona que en nombre de la dicha yglesia de Santa Maria de los Angeles la obiese de rrecebir pagandole lo que della se le rrestaba debiendo ansi de plata como de hechura y sobre ello abian ydo por parte de los sobredichos a la dicha feligresia de Santa Maria de los Angeles a hacer cierto rrequerimiento al dicho rretor y prco y vecinos della para que viniesen a rrescebir la dicha cruz y verla pesar y pagar lo que della rrestavan debiendo, el qual dicho Juan Garcia como tal rretor de la dicha yglesia y en nombre de los vecinos y feligreses della abia venido a esta dicha ciudad a ver pesar la dicha cruz y rrescebirla, la qual se abia pesado y toda la plata della y de la clabacion en su presencia y de otras muchas personas y plateros que a ello estuvieran presentes y pesara y pesaba hasta en quantia de honce marcos y medio y dos rreales, que hera cada marco sesenta e cinco rreales, que suman y montan setecientos y quarenta y nueve rreales y medio y de hechura a tres ducados por cada marco conforme al dicho contrato que suman trescientos y setenta y nuebe rreales y medio, antes mas que menos, y mas honce rreales del cañon de cobre y del arbol de madera que lleva la dicha cruz y hechura della (*f. 35v*) que todo ello suma y monta myll y ciento y quarenta rreales que son ciento y tres ducados y siete reales y no envargante que conforme al dicho contrato que en raçon de la dicha cruz estaban hechos se declaraba la dicha cruz no abia de pesar mas de nuebe marcos dos ducados mas o menos, y por la hechura della ycañon y madera della se le abia de dar beynte y ocho ducados a carga cerrada que heran beynte y siete por la hechura de los nuebe marcos y uno por el cañon y arbol de madera, tenia de presente de peso los dichos honce marcos y medio y dos rreales y en la hechura della se montaban los dichos trescientos y setenta y nuebe rreales y medio y con el ducado del cañon y arbol de madera se montaban los dichos myll y ciento y quarenta rreales que sera en quantia y balor de docientos y quarenta y siete rreales de mas de lo contenido y declarado en los dichos contratos, sobre lo hecho de toda plata y hechura de la demasia de los nuebe marcos que se declaraban en los dichos contratos y por ser como la dicha cruz hera muy buena y de muy buena hechura y bien obrada y que no se allaria ningun oficial ni platero que la hiciese de la mysma hechura que estaba por tres ducados y medio cada marco, y que en la tomar y rrescibir la dicha yglesia de Santa Maria de los Angeles vecinos y feligreses della goçavan mucho y el dicho Duarte Çedeira en darsela como la tenia hecha y acavada sin les llebar ni contar por la mas demasia de la hechura de la mas plata que llebaba de lo que por el dicho contrato estaban contratados mas de a tres ducados conforme a lo demas y pagado el peso de la dicha plata les hacia mucha merced y buena obra y servicio a nuestro señor y a la dicha yglesia y culto divino, por ende que el dicho Juan Garcia clerigo y rretor susodicho*

por si y en nombre de la dicha yglesia y cofradia y vecinos y feligreses della dixo se contentaba y contento con la dicha cruz que ansi de mano del dicho Duarte Çedeyra rrescibia y rrescibio y tomo en sus manos y poder de que se dio por bien entrego, pago y satisfecho a toda su voluntad (...) *Ante mi el presente escrivano publico e testigos de yuso escriptos en cuyo registro por mayor firmeza lo firmo de su nombre que fue fecha y otorgada dia, mes y año y lugar susodichos, estando presentes por testigos a lo que dicho hes, Juan Garcia e Bastian Felipe platero vecino de la dicha ciudad e Alonso Casquizo criado del dicho Duarte Cedeira e yo escrivano doy fe conozco al dicho otorgante y es el mismo. Paso ante mi, Domingo de Cabaleiro.*

[Firmado: Juan García, clérigo].

Documento 3

Vigo. 1585, diciembre 21.
Obligación de Duarte Cedeira por una cruz para Santa María de Castrelos.
AHPPo. Protocolos Notariales, Blas de Caldas, caja 2183/1, f. 147r-v.

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo Diego Alonso labrador vecino de la feligresia de Santa Maria de Castrelos que estoy presente otorgo e conozco por esta presente carta que me obligo con mi persona e bienes muebles e rraizes avidos e por aver de que pagare a Duarte Çedeyra platero vecino de la villa de Vigo o a quien para ello su poder ubiere hes a saver diez y siete ducados y quatro rreales los quales son por razon y de resto de lo que el dicho Duarte Çedeyra avia de aver de la echura y peso de una cruz de plata que hizo para la yglesia de la dicha feligresia de Castrelos e yo me obligo segun dicho es a le pagar lo susodicho por mi y en nombre de los mas vecinos de la dicha feligresia y aziendo como ago de duda axena mya propia renunciando como renuncio las leys de my fabor y en razon de la entrega de los dichos maravedis que de presente no paresce renuncio la ley y excepcion de la ynumerata pecunya de la aver no bisto no dado contenido no renunciado las quales dichos diez e siete ducados e quatro reales le pagare para dia de nuestra señora de agosto que viene del año de ochenta e seys llanamente syn pleyto ninguno so pena de le pagar cobrança de lo que se le recreciere e para execucion y cumplimiento dello doy y otorgo todo mi poder cumplido a las justicias seglares de su magestad a la jurisdiccion de las quales y de cada una dellas me someto con my persona e vienes renunciando my propio duero jurisdiccion e domicilio (f. 147v) *y la lei sit combenerit de jurisdicyone omnyum judicum para que las dichas justicias e cada una dellas me lo hagan cumplir e pagar bien ansy e tan cumplidamente como sy esta carta y lo en ella contenido fuese sentencia definitiva de juez competente de mi pedimento e consentimiento e por my consentida y no apelada e pasada en cosa juzgada carca de lo qual renuncio las mas leys de my favor e la ley e derecho que dize que general renunciacion echa de leis que yo mas faga no vala en testimonyo de lo qual otorgo dello la presente carta de obligacion en la manera que dicha es ante el presente escrivano publico e testigos, que fue fecha y otorgada en el camyno de junto de la fuente de la plaza e jurisdicción de la villa*

de Vigo a veynte e un dias del mes de deziembre de myll e quinientos y ochenta e cinco anos syendo testigos Gutierre Falcon e Alonso Diaz platero e Domingo da Vila pedrero vecinos de la dicha villa de Vigo e yo escrivano doy fe conozco al otorgante e por no saber firmar a su ruego lo firmo el dicho Gutierre Falcon. Passi ante mi, Blas de Caldas escrivano.

[Firmado: Gutierre Falcon].

Documento 4

Vigo. 1585, diciembre 21.
Carta de pago de Duarte Cedeira el Viejo por una cruz para Santa María de Castrelos.
AHPPo. Protocolos Notariales, Blas de Caldas, caja. 2183/1, f. 148r-v.

Dezimos nos Gutierre Falcon y Domingo Alonso y Jacome Pérez e Juan de Paço el moço vecinos de la feligresia de Santa Maria de Castrelos que por quanto Duarte Cedeyra platero vecino de la villa de Vigo estaba obligado a hazer a la dicha feligresia una cruz de plata segun y de la manera que se contiene en la escriptura que paso ante Gregorio de Paço escrivano de su magestad y porque el dicho Duarte Cedeyra ha echo y acabado y nos ha entregado oy dicho dia y del la avemos recibido por nos y en nombre de los mas feligreses de la dicha feligresia para la llebar a la dicha yglesia della atento lo qual le damos por libre e quito al dicho Duarte Cedeyra de la dicha cruz y de la que a ello estava obligado, e yo el dicho Duarte Cedeyra que estoy presente asi mismo digo que me doy por pago e contento de todo aquello que avia de haver de peso y echura de la dicha cruz e resto que se me queda debiendo, diez y siete ducados y quatro reales de todo ello de que se nos a echo obligacion ante mi Blas de Caldas escrivano y por ser verdad lo susodicho otorgamos demas dello esta carta de pago firmada de nos los dichos Gutierre Falcon y Duarte Cedeyra y a ruego de los mas lo firme yo el dicho escrivano, fecha en Vigo a veinte e uno de dezembre de myll y quinientos ochenta e cinco anos syendo testigos el sobredicho e Alonso Diaz Damenda platero e Pedro Falcon hijo del dicho Gutierre Falcon (f. 148v) *vecinos de la dicha villa y otros. Soy testigo y passo ante mi, Blas de Caldas escrivano.*

[Firmado: Gutierre Falcón y Duarte Cedeira].

Platería barcelonesa en la provincia de Guadalajara

NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ
Doctora en Historia del Arte

El objetivo de este trabajo es dar a conocer obras realizadas por plateros activos en Barcelona que se conservan en nuestra provincia. Hasta el momento hemos localizado veintiocho, repartidas entre los siglos XIV y XIX, pero sólo vamos a ocuparnos de quince porque el resto ya ha sido objeto de nuestro estudio en otros trabajos. Se trata de ocho cálices, un cáliz-custodia, un copón, dos hostiarios, una custodia, una cruz procesional y un relicario, cronológicamente situadas entre los siglos XVIII y XIX.

Pensamos que la existencia de piezas barcelonesas en la zona puede deberse, probablemente, a la presencia de corredores de comercio, lo mismo que los hubo cordobeses. Además, en la mayoría de los casos se localizan en parroquias muy próximas unas de otras y sólo en una ocasión se conoce su procedencia; se trata de un copón, realizado por Jacinto Carreras a mediados del siglo XVIII, que don Damián Gordo Sáez, a la sazón obispo de la diócesis de Tortosa (Tarragona), donó a la parroquial de Cantalojas, de donde era natural[1].

Catálogo de obras

1.- Cáliz. Plata dorada torneada, fundida, relevada y repujada. Buen estado de conservación. Altura 25 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 15,5 cm. En el borde exterior del pie, +/BAR y CAR/DO, fundiendo las letras A y R. Parroquia de Santa Catalina virgen y mártir de Campillo de Dueñas.

---

1 N. ESTEBAN LÓPEZ, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza, II*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

Copa acampanada lisa y subcopa repujada con adornos de ces enlazadas de curva y contracurva, vegetales, rocalla y símbolos de la Pasión: escalera, martillo y tenazas, trompeta y SPQR. Astil formado por un cuello moldurado; nudo periforme invertido decorado con bolsa de treinta monedas, dados y clavos enmarcados por ces y tornapuntas. Pie mixtilíneo de perfil sinuoso y borde vertical, formado por una zona moldurada, otra bulbosa adornada con ces, espigas y vides que enmarcan jarro y jofaina, cruz, lanza e hisopo y ánfora; termina en forma troncocónica rematada en una moldura gallonada que lo une al astil.

Presenta una marca de Barcelona en dos líneas, en la primera una cruz de Malta y en la segunda las tres primeras letras de la ciudad, BAR; pensamos es la misma que la doctora Esteras Martín refleja con el número ocho, vigente entre 1745 y 1850[2]. La de artífice corresponde a José Cardó, conocido entre 1729 y 1740[3], pero que, seguramente, su actividad se prolonga alguna década más. La obra responde plenamente a las características del estilo rococó de espléndida factura, con abundancia de tornapuntas y rocalla, símbolos de la Pasión y estructura de líneas muy movidas. Cronológicamente la situamos a mediados del siglo XVIII.

2.- Cáliz. Plata dorada fundida, torneada, relevada y repujada. Buen estado de conservación. Altura 26,5 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 15 cm. En el borde exterior del pie, +/BAR, CAR/DO, fundiendo A y R. Parroquia de Santa Catalina virgen y mártir de Embid de Molina (lám. 1).

Copa acampanada y subcopa repujada con ornamentación de ces enlazadas de curva y contracurva, espigas, vides y rocallas que enmarcan símbolos de la Pasión: Santa faz, vergajo y caña, corona de espinas y cetro. Astil de cuello de jarrón con vegetales y tres costillas adosadas terminadas en volutas; nudo periforme invertido, dividido en tres tramos mediante costillas que se prolongan, continuando el perfil, y se decoran con tres cartelas que albergan bolsa de monedas, martillo y clavos. Pie mixtilíneo de perfil sinuoso y borde vertical, formado por una zona moldurada lisa y otra, ligeramente convexa, terminada en troncocónica con adornos de ces, rocallas, vegetales que enmarcan cruz y escalera, jofaina y ánfora con cordón y, entre ellas, espigas y vides.

Ofrece las mismas marcas que la pieza anterior, por lo que es obra del mismo platero José Cardó y plenamente rococó. Es prácticamente idéntico a otro que se conserva en la parroquia de San Pedro Apóstol de Tortuera, sólo difiere en el tamaño, ligeramente más pequeño que el que nos ocupa[4].

---

2 C. ESTERAS MARTÍN, "El punzón de la platería de Barcelona: su evolución formal y cronológica (siglos XIV al XX)". *Archivo Español de Arte* nº 208 (1979), pp. 431-432 y 434.

3 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 257.

4 N. ESTEBAN LÓPEZ, "Platería", en F.J. HEREDIA HEREDIA y J.A. MARCO MARTÍNEZ, *Tortuera, una villa, una historia*. Guadalajara, 2004, p. 218.



LÁMINA 1. *JOSÉ CARDÓ. Cáliz (mediados del siglo XVIII). Parroquia de Santa Catalina virgen y mártir de Embid de Molina. JOSÉ ROVIRA. Cáliz (primer cuarto del siglo XIX). Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Villel de Mesa. JOSÉ CASAS (?) (hacia 1870). Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Maranchón.*

3.- Hostiario. Plata en su color fundida y torneada, interior dorada. Buen estado de conservación, aunque falta cruz de remate. Altura 4,9 cm., sin tapa 3 cm., diámetro de boca 5,3 cm. y de base 3,5 cm. En el reverso de la base, +/BAR y CAR/.O, fundiendo A y R. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Cláres.

4.- Hostiario. Plata en su color fundida y torneada, interior dorada. Buen estado de conservación, aunque falta cruz de remate. Altura 4,5 cm., sin tapa 3 cm., diámetro de boca 5,3 cm. y de base 3,5 cm. En el reverso de la base, +/BAR y CAR/.O. Parroquia de la Asunción de Ablanque (lám. 3).

Se trata de dos obras exactamente iguales, sólo difieren en la altura y se debe a que una de ellas conserva más restos del vástago en el que iría la cruz de remate. Caja circular en forma de tronco de campana invertida y con moldura en la que encaja la tapa, también circular moldurada en el borde, y perfil ondulado que termina en un pequeño vástago donde encajaría la cruz. Todo liso.

Muestran las mismas marcas que las piezas anteriores por lo que sabemos fueron realizadas por el mismo artífice José Cardó, a mediados del siglo XVIII.



LÁMINA 2. *PABLO RODES o JAIME ROVIRA. Cáliz-custodia (hacia 1760). Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Valhermoso.*

5.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada y cincelada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23 cm., diámetro de copa 7,9 cm. y de pie 12,8 cm. En el borde exterior del pie, +/BAR, C./DO y 6./DVALS, montando D y E y fusionando V,A,L y S. Parroquia de la Asunción de Sacedón.

Copa ligeramente acampanada en el borde y subcopa de acantos carnosos; astil formado por dos cortos cuellos y nudo periforme invertido, con la misma decoración de la subcopa en la parte inferior: se continúa el astil con un pie de jarrón y un corto cuello. Pie circular de borde vertical y perfil cónico ondulado con una zona ligeramente curva, adornada con vegetales, otra bulbosa con ornamentación de ces enlazadas, rocallas, espigas y vides y otra campaniforme con palmetas en la que apoya el astil.

Lleva impresas tres marcas, la de localidad es la misma de las piezas anteriores y lo mismo pensamos de la del artífice, José Cardó. La tercera sería la del marcador y en ella puede leerse De Valls bajo cronológica de la década de los sesenta. Es la primera vez que encontramos este sistema en el marcaje barcelonés y no podemos afirmar a quien se refiere, aunque podría tratarse de Pedro Valls localizado entre 1729 y 1768[5]. Estilísticamente también se aleja de los modelos estudiados plenamente rococó y comienza a introducir elementos de palmetas que son más propios del neoclasicismo.

6.- Cáliz-custodia. Plata en su color fundida, torneada y relevada; interior de la copa dorada. Buen estado de conservación, aunque la moldura superior del astil está mellada. Altura con copa 26,5 cm., con sol 34,7 cm., diámetro de copa 8 cm., del sol con rayos 19,5 cm., sin ellos 10 cm., y de pie 14,3 cm. En el borde exterior del pie, +/BAR, RO/VIRA y RO/DES. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Valhermoso (lám. 2).

Copa cilíndrica acampanada en el borde, una moldura la separa de la subcopa; ésta se adorna con palmetas y guirnaldas que unen medallones circulares que albergan símbolos de la Pasión: martillo y tenazas, clavos y dados. Sol de marco circular moldurado con cerco de rayos en el que alternan rectos, terminados en estrella de once puntas, cada dos flameados; en la zona superior central cruz latina de brazos rectos rematados en pequeñas bolas. Astil formado por un pequeño cuerpo cilíndrico; nudo periforme con friso de palmetas en la parte baja; dos pies separados por pequeño bocel culminan el astil. Pie circular de borde vertical con una zona cóncava lisa y otra de perfil convexo en el inicio y terminación troncocónica con la misma decoración de la subcopa pero los medallones cobijan: tres cruces, jarro y jofaina y látigo.

Es una pieza poco habitual puesto que se trata de un astil en el que se puede encajar una copa o un sol, según la necesidad del momento. Estilísticamente también nos resulta rara; sus marcas, además de la de Barcelona, pensamos corresponden a Pablo Rodes y a Jaime Rovira, ambos activos en 1729[6], cronológica que correspondería al comienzo de su actividad y se prolongaría hasta la década de los sesenta-setenta, periodo al que pensamos corresponde la obra que nos ocupa. Desconocemos de los dos plateros quien fue su artífice y quien actuaba como marcador.

7.- Cáliz. Plata dorada fundida, torneada y relevada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm., diámetro de copa 8,4 cm. y de pie 14,4 cm. En el borde interior del pie, +/BAR, TVRET y ../VIRA muy frustra. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Villel de Mesa (lám. 1).

Copa acampanada en el borde con una moldura que la separa de la subcopa; ésta se adorna con cartelas circulares que albergan Tablas de la Ley, triángulo sobre nube y rayos y cruz, enlazados con vides y espigas y con una rosa de palmetas en la parte inferior. Astil abalaustrado decorado con acantos; nudo de jarrón acanalado

5 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 261.
6 Ibídem, p. 260.

con cuerpo cilíndrico en la zona superior adornado con friso de roleos. Pie circular de borde vertical y perfil ondulado con una zona de palmetas, otra lisa de perfil cóncavo y otra, ligeramente bulbosa, terminada en troncocónica con medallones circulares que muestran cordero sobre libro de los siete sellos, pelícano con sus crías y vides, entre ellos guirnaldas y espigas.

Su estructura nos indica que fue realizado en el primer cuarto del siglo XIX, dentro del neoclasicismo pero con elementos algo distintos al que conocemos en otros centros peninsulares. La marca de Turet o, mejor dicho, de Turquet, es la de marcador[7]; Fernando Martín dio a conocer su marca y lo sitúa a mediados del siglo XIX[8]. La tercera, que aparece muy frustra, pensamos corresponde a José Rovira, su artífice, el mismo que aprende con Antonio Martínez en la Real Fábrica de Platería y que en 1784 se establece en Barcelona[9].

8.- Relicario. Plata en su color fundida, torneada, relevada y cincelada. Deteriorado estado de conservación, está partido. Altura 21 cm., diámetro de viril con cerco 10,5 cm., sin él 6 cm. y pie 11 cm. En el reverso del viril que alberga la reliquia, +/BAR, SALA, uniendo la primera A y L y BANS o BAXS. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Algar de Mesa (lám. 3).

Viril circular moldurado con cerco de vegetales calados; un cuello cilíndrico corto, adornado con friso de ochos, inicia el vástago que se continua con un cuerpo troncocónico invertido, de perfil curvo con acantos en la parte inferior. Pie circular de borde vertical con una zona ligeramente cóncava y otra troncocónica con friso de palmetas donde apoya el vástago.

Además de la marca de localidad, se ve una en la que se lee Sala, que quizá se refiere a Pablo Sala Villa[10]; la otra puede ser una abreviatura de Baños, aunque desconocemos la existencia de algún platero con ese apellido; también podría tratarse de Baxs, ambos registrados en la Enciclopedia de la Plata a finales del siglo XVIII principios del XIX[11]. La tipología y ornamentación que ofrece nos inclinan a clasificarla como realizada a principios del siglo XIX, pero sin poder precisar quién es su artífice y quién su marcador.

9.- Copón. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; relieves e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 30 cm., sin tapa 25 cm., diámetro de copa 12 cm. y de pie 14,8 cm. En el borde interior del pie, +/BAR, RO/VIRA y .EROSA. Burilada en el mismo lugar que las marcas y en el interior de la tapa. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

7 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata.* Murcia. 2007, p. 190. Fransec Turquet es marcador en 1830.

8 F.A. MARTÍN, *Catálogo de plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 388.

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, p. 26.

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor…* ob. cit., pp. 220-222. Marca P/SALA.

11 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., pp. 256 y 260.



LÁMINA 3. *JOSÉ CARDÓ. Hostiario (mediados del siglo XVIII). Parroquia de la Asunción de Ablanque. ANTONIO BOSC. Cruz procesional (hacia 1830). Parroquia de San Bartolomé Apóstol de Tartanedo. PABLO SALA VILLA o BAXS. Relicario (principios del siglo XIX). Parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Algar de Mesa. JOSÉ ROVIRA o PABLO SALA (primer tercio del siglo XIX). Marcas de la custodia de la parroquia de San Bartolomé Apóstol de Tartanedo.*

Copa cilíndrica con dos molduras planas en los extremos que enmarcan un friso de roleos; en la parte baja rosa de palmetas; se cubre con tapa circular de perfil escalonado con una zona convexa decorada con acantos, otra cilíndrica lisa rematada en pequeña cúpula adornada con palmetas y coronada por una bola. Astil de cuello de jarrón liso; nudo campaniforme invertido con friso de acantos en la parte inferior y cuerpo cilíndrico en la superior con cartelas circulares que enmarcan rosetas y espejos ovales. Pie circular de borde vertical con una zona oblicua de acantos y otra cilíndrica, terminada en troncocónica, con espigas y vides.

La marca de localidad es la misma de las piezas anteriores; la de marcador corresponde a Derosa, a quien no tenemos identificado pero aparece en una palmatoria de Sos del Rey Católico (Zaragoza)[12]. El artífice es José Rovira, quien lo realizaría en el primer cuarto del siglo XIX. Su estructura es propia de las obras del periodo citado,

12 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 188.

si bien observamos diferencias ornamentales respecto a lo que se está haciendo en otros centros peninsulares y el tipo de copa es probable que sea una peculiaridad de la platería de la ciudad condal.

10.- Cruz procesional. Plata en su color fundida, torneada, relevada y repujada. Buen estado de conservación. Altura 89 cm., brazos de la cruz 67,5 cm. x 51,5 cm., Crucificado 13,5 cm. x 12,5 cm. y Virgen del reverso 12,3 cm. En los brazos, inmediatamente anterior a las expansiones, anverso y reverso, +/BAR, BOSC y F/ TURQUET. Parroquia de San Bartolomé Apóstol de Tartanedo (lám. 3).

Cruz latina de brazos rectos terminados en expansiones de roseta y con ráfagas unidas en los ángulos de los brazos; la superficie se adorna con red de rombos. Crucificado de tres clavos y en el reverso Virgen. En la parte baja del brazo vertical, en lugar de roseta, una especie de jarrón de palmetas, un cuello entre molduras entre molduras y cuerpo cilíndrico de perfil curvo, gallonado en la parte baja.

Es una obra realizada, hacia 1830, por Antón Bosc, hijo de Ramón Bosch[13], siendo marcador Fransesc Turquet. Estas mismas marcas aparecen en una cuchara fechada a finales del siglo XVIII[14]. Su estructura y ornamentación difiere de las cruces de la época que conocemos, realizadas en otros centros plateros, sobre todo de las madrileñas.

11.- Custodia. Plata en su color fundida, torneada, relevada, grabada y recortada. Buen estado de conservación. Altura 51,5 cm., diámetro de viril con ráfagas 29 cm., sin ellas 8,5 cm. y pie 20,5 cm. x 15,2 cm. En el borde exterior del pie, +/BAR, RO/ VIRA y P.SALA. Parroquia de San Bartolomé Apóstol de Tartanedo (lám. 3).

Custodia portátil de tipo sol; marco circular moldurado con un cerco de nubes, cuatro querubines y ráfagas irregulares que se unen en la parte inferior. Astil formado por un ángel con los brazos levantados, como soportando el marco y las alas extendidas por delante de las ráfagas; apoya en una bola con franja en diagonal con adornos de vegetales grabados. Pie oval de borde vertical con una zona oblicua decorada con acantos, un anillo y peana de borde vertical con friso geométrico y perfil troncocónico curvo con guirnaldas y dos medallones que cobijan: cordero sobre libro de los siete sellos y pelícano con sus crías.

Junto a la de localidad ofrece dos marcas, una que pensamos corresponde a José Rovira, probablemente su artífice, y otra a Pablo Sala, quien sería el marcador. Cronológicamente la situamos en el primer tercio del siglo XIX, con un marcado acento neoclásico.

12.- Cáliz. Plata en su color fundida y torneada; interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 24,5 cm., diámetro de copa 8,5 cm. y de pie 14 cm.

---

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 192. Antón Bosch recibió la aprobación como maestro en 1824.

14 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas…* ob. cit. p. 188.

En el borde exterior del pie, +/BAR, RO/VIRA y F..RA, muy frustra. Parroquia del Dulce Nombre de Jesús de Moranchel.

Copa acampanada con leve moldura lisa en la parte inferior y subcopa bulbosa. Astil de vástago liso y nudo formado por un gollete cilíndrico con grueso bocel en la parte inferior y, tras él, cuerpo troncocónico invertido y estilizado terminado en finas molduras. Pie circular de borde vertical con una zona convexa y otra troncocónica, de perfil curvo, en la que apoya el astil.

Es una obra probablemente realizada por José Rovira a mediados del siglo XIX. Más difícil resulta identificar al marcador, por lo poco que se conoce de ellos; pensamos que podría tratarse de Feliciano Ferrán, conocido en 1849[15], ya que en la marca pueden apreciarse una coincidencia de letras del apellido. Estilísticamente ha desaparecido cualquier elemento del neoclasicismo y muestra una línea más romántica.

13.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, relevada y repujada; interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 24,3 cm., diámetro de copa 8,2 cm. y de pie 14,3 cm. En el borde exterior del pie, escudo oval cuartelado de barras y cruces sobre ramas de laurel, en contorno circular y corona de tres picos, BYR y J/CASAS. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Maranchón (lám. 1).

Copa acampanada y lisa; subcopa de forma bulbosa adornada con tres cartelas de tornapuntas con medallones circulares que albergan símbolos de la Pasión: bolsa de treinta monedas, farol y clavos, entre ellas vegetales. Astil formado por un jarrito de cuerpo muy marcado y nudo periforme invertido con cuatro figuras femeninas adosadas, con frutos en las manos y cuyas extremidades inferiores desaparecen y en su lugar muestras especie de acantos. Pie circular de borde vertical con fina moldura, una zona oblicua adornada de espejos con perlas y roleos punteados, y otra convexa terminada en troncocónica con medallones en cartelas como en la subcopa, que representan: gallo; jarro, jofaina y toalla; y Santa Faz, bordeadas por espigas, vides y plantas acuáticas.

La marca de localidad es la empleada hacia 1850 y hasta 1934[16]; la segunda corresponde al marcador que emplea B y R, al que no tenemos identificado pero que actuó entre 1858 y 1878 y que podría tratarse en opinión de Cruz del platero Juan Baixeras y Rosales[17]; por último, su artífice pensamos que fue José Casas, activo en el último cuarto del siglo XIX, quien lo realizaría hacia 1870. Estilísticamente rompe con la estructura academicista del neoclasicismo e introduce elementos plenamente románticos tales como la figura humana, elementos simbólicos y la propia forma de las distintas partes de la obra.

15 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia…* ob. cit., p. 258.

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos". *Príncipe de Viana* n^{os} 146 y 147 (1977), pp. 308-310.

17 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor…* ob. cit., p. 352.

14.- Cáliz y patena. Plata en su color fundida, torneada y grabada; copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 27 cm., diámetro de copa 8,5 cm., de pie 15,5 cm. y de la patena 13,5 cm. En el borde exterior del pie, escudo oval cuartelado de barras y cruces sobre ramas de laurel en contorno circular y corona de tres picos, BYR, J/CASAS y JR.DE .SAURA/BARNA. Parroquia de Ntra. Sra. de las Nieves de Rueda de la Sierra.

Copa cilíndrica acampanada en el borde; una fina moldura la separa de la subcopa de perfil bulboso con decoración incisa de medallones circulares que albergan columna, dados y látigo, entre ellos vegetales. Astil formado por un cuello con moldura en el tercio superior; nudo integrado por un cuerpo campaniforme invertido con grueso toro en la parte superior y otro pequeño de forma ovoide en la inferior. Pie circular de borde vertical con orilla, formado por una zona oblicua y otra convexa terminada en troncocónica donde se repiten los medallones de la subcopa pero cobijan caña e hisopo, farol y clavos.

Muestra las mismas marcas de localidad, artífice y marcador que el cáliz anterior, lo que nos indica que fue realizado por José Casas antes de 1878. La cuarta marca, J.R. de Isaura y la abreviatura de Barcelona, pensamos se refiere a algún establecimiento comercial. Su tipología es muy común en los últimos años del siglo XIX definida por su copa abierta y subcopa bulbosa, astil estilizado respecto al nudo y pie muy elevado y con decoración incisa.

15.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, grabada y relevada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 13,3 cm. En el borde exterior del pie, escudo oval cuartelado de barras y cruces sobre ramas de laurel en contorno circular y corona de tres picos, ROVIRA y J.CASAS. Monasterio de Santa María de los Huertos de Sigüenza.

Copa acampanada y subcopa bulbosa separada mediante moldura y adornada con seis medallones circulares que albergan flores, cartela con INRI, espigas, vergajo, vides y clavos. Astil de cuello de jarrón con moldura central y gallones rehundidos que se prolongan en parte del nudo; éste está formado por un grueso toro decorado con vegetales, cuerpo cilíndrico gallonado de perfil cóncavo y otro más pequeño semiesférico con vegetales. Pie circular de borde vertical con orilla, una zona oblicua ornamentada con rosetas separadas por gallones y zona troncocónica de perfil convexo con tres medallones que representan a Cristo en la cruz, La Virgen y San Juan.

Repite la marca de localidad de la obra anterior; el contraste es Rovira, del que desconocemos el nombre y el parentesco que le unía al resto de los plateros de idéntico apellido, pero que, seguramente, fue quien sustituyó al que utiliza la marca BYR que continuaba en el cargo en 1871, por lo que la actuación de Rovira debe centrarse en el último cuarto del siglo XIX. La de artífice es J. Casas, ¿José Casas?, pero se refiere a una persona distinta a la del cáliz precedente o es una variante de la personal del mismo. Cronológicamente lo situamos hacia 1878-1890. Su estructura es semejante a uno de la basílica de San Gregorio Ostiense, estudiado por Cruz

Valdovinos[18], si bien, el que aquí nos ocupa es más esbelto y presenta una ornamentación más carnosa con elementos nuevos como figuras humanas.

Con la presentación de este trabajo queremos contribuir al mayor conocimiento de la platería de la ciudad condal, que *es* nuestro objetivo, aun reconociendo que, debido a las pocas obras que tenemos de ella en la época que nos ocupa, hemos tenido que recurrir a suposiciones, en diferentes ocasiones, para la identificación de los plateros.

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Apuntes para una Historia de la Platería de la basílica de San Gregorio Ostiense". *Príncipe de Viana* nº 163 (1981), pp. 356-357 y 384.

Una vajilla para La Cena de Salzillo: gusto y ceremonia cortesana sobre una base de platería

JOSÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Las piezas de orfebrería son elementos indispensables para otorgar significado a la escultura sacra. Su tradicional adscripción como medio para la identificación pedagógica de los protagonistas del relato evangélico, las convierte en recurso esencial cuya funcionalidad, además, queda suplementa por la singular evolución de sus trazas ornamentales. En este sentido, las labores de plata exhiben idénticas particularidades estéticas que las restantes artes desplegadas en derredor de la estatuaria devocional. No en vano, vienen afectadas por un simbólico protagonismo teológico que se suma a su propio desarrollo tipológico; elementos, en suma, para la exaltación de la virtud y la reverencia cuya significación se viene explotando, a nivel artístico, desde prácticamente los orígenes cristianos.

Particular esmero merece este trabajo ornamental al amparo discursivo de la Contrarreforma. La importancia concedida entonces a la eficaz difusión doctrinaria llevó a dotarlo de una doble función: primeramente, como parte integral de la puesta en escena; después, como recurso idóneo para la exaltación triunfante de la Iglesia. Así, los elementos argénteos se sumaron al realce de la escenografía litúrgica y, como prolongación de ésta, al despliegue público de procesiones y demás fastos. En este sentido, la plata constituyó un material idóneo para el lustre y la constitución de un auténtico "*teatro de grandezas eclesiásticas*". La costosa maquinaria festiva la utilizó en su particular articulación simbólica de la "*Ciudad de Dios*": aquella magnífica ensoñación que trocaba la urbe en sorprendente y deslumbrante templo urbano[1].

1 Evidentemente, las procesiones del Corpus Christi constituyen el cénit expresivo de esta

Naturalmente, el refinamiento de la orfebrería contó también para realzar carros y andas destinados a portar imágenes y reliquias. No obstante, más allá del brillante despliegue de las principales capitales hispánicas, la escasez de medios limitó la adquisición de ajuares argénteos en no pocas poblaciones, por lo que el repertorio se redujo a lo esencial. Murcia no dejó de formar parte de este último caso no contando, a excepción de su Catedral, con un relevante ajuar procesional[2]. Pese a ello, cofradías y particulares se esforzaron para adquirir nimbos, halos, galletas, puñales y demás objetos de plata con que dignificar las procesiones. Esta puja afectó progresivamente a los cortejos dedicados a la Pasión de Cristo que, de ser manifiestamente secundarios, alcanzaron finalmente un brillo considerable[3].

Naturalmente, la falta de medios más cuantiosos limitó la adquisición de artísticas piezas de plata. Dicha precariedad sirve ahora para precisar la significación de tales objetos dentro del oportuno ámbito del símbolo. En efecto, estas piezas se adquieren según unas preferencias muy determinadas; en este sentido, el ajuar de la obra escultórica se convirtió en la más imperante de las necesidades para las cofradías. Así, como queda de manifiesto en estudios específicos, la orfebrería vino a reiterar valores metafóricos de acuerdo con la perentoria necesidad de hacer visible cuestiones eminentemente teológicas: desde los propios sufrimientos de la Virgen a la dimensión ontológica de Cristo[4].

Finalmente, para reafirmar el significado salvífico del drama de la Pasión, algunos de sus accesorios discursivos más representativos (los "*arma Christi*") fueron realzados con plata. Sus superficies quedaron imbuidas de un cierto carácter transcendente al haber permanecido en contacto con la misma carne y sangre redentora de Cristo. De este modo, trocaron su condición suplementaria por una naturaleza casi contemplativa, procurando el metal precioso el realce de unos objetos convertidos prácticamente en reliquias.

Durante las décadas finales del siglo XIX lo ornamental encontró un desarrollo preferente en las manifestaciones de la Semana Santa. Ciertamente, este periodo

compleja retórica donde el simbolismo y el esplendor suntuario jugaron un papel determinante. Véanse a este respecto, por poner un ejemplo ilustrativo, los magníficos bufetes cuajados de plata de los cortejos religiosos valencianos del siglo XVII. En P. PEDRAZA, *Barroco Efímero en Valencia*. Valencia, 1982, pp. 53 y 54.

2 El ajuar procesional destinado a las procesiones en el espacio catedralicio y los principales templos diocesanos ha sido desarrollado específicamente por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 84-94 y 146-152.

3 No conviene olvidar el propio uso del ajuar de orfebrería como recurso especulativo. En efecto, las limitadas rentas de las cofradías obligaron a usar los escasos ajuares de plata como fianza o aval para conseguir préstamos con los que financiar otras empresas artísticas. La importancia de este capítulo queda de manifiesto en algunos trabajos precedentes aunque, seguramente, aún habrá tratarse con mayor profundidad. Véase al respecto J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "La apariencia de la imagen sagrada en la Archicofradía de La Sangre: ajuar y escenografía procesional", en E. ESTRELLA SEVILLA (coord.), *VI Centenario*. Murcia, 2010, pp. 329-334.

4 Sobre el simbolismo de halos, nimbos o potencias en el ámbito de la puesta en escena procesional véase J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma de la madera*. Málaga, 1996, pp. 49-94.

protagoniza la conversión del fenómeno procesional heredado de la modernidad en un evento imbuido de los nuevos estilismos contemporáneos. La transformación alcanza cotas de innegable singularidad en lugares como Sevilla o Murcia donde germinan propuestas estéticas antagónicas. Sin embargo, el gusto por la exuberancia decorativa será una aspiración compartida: limitada en el caso murciano ante la necesaria integración dentro de la retórica salzillesca. En efecto, la configuración plástica de los ornamentos habrá de supeditarse al valor artístico de las magníficas esculturas precedentes.

Esta cuestión, objeto entonces de acalorados debates, mermó las expectativas de los mecenas que hubieron de plegarse a una mesura que no impidiese, como era lógico, la apreciación de las tallas de Salzillo. Por ello, pese a que se sugirió construir andas "*de oro y plata*" para pasear orgullosamente aquellas joyas escultóricas, nunca llegó a materializarse tal anhelo[5]. Además, dentro de este carácter restrictivo la orfebrería continuó marcada por la dinámica precedente, no llegando a completarse un conjunto relevante de obras. Así, el capítulo se circunscribe a los escuetos modelos del platero Luis Senac y a puntualísimas piezas arribadas desde Madrid. Unas y otras, lejos de excentricidades historicistas, se imbuyen de una mesura ejemplar procurando gran fidelidad a los tipos del XVIII.

Pese a todo, el conjunto de plata procesional aún muestra un continuado discurso estilístico donde se recoge, de forma esencial eso sí, la impronta de cada periodo[6]. Así, los puntuales encargos de las cofradías no pudieron competir con el desarrollo de otras parcelas artísticas que, como la talla, el bordado o la propia escultura, se consideraron prioritarias. Un buen ejemplo de estas limitaciones lo constituye la renovación del exorno de La Oración en el Huerto. Desde su realización por Francisco Salzillo en 1754 su escenografía había venido determinada por la inclusión de ciertos complementos ineludibles como "*la nube*", el cáliz, la palmera contrahecha, el olivo o la túnica de terciopelo para el Cristo. Cuando, ya a finales del siglo siguiente, se acomete la renovación estética del paso se hace guardando fidelidad a los modelos anteriores[7].

El erudito Díaz Cassou recoge detalladamente el inventario de bienes sufragado por Mariano Vergara y Pérez de Aranda donde, entre otros, se destaca el precio de 3.000 pesetas pagadas por la "*corona*" y otras 500 invertidas en un "*Cáliz cincelado*"[8]. Todas estas labores, insertas dentro del programa renovador iniciado por el Conde de Roche en 1876, supusieron la implantación de complementos estilísticos novedosos junto a la obra escultórica de Salzillo. Así, la estatuaria sacra

5 *Diario de Murcia*, domingo 28 de marzo de 1880.

6 Los diferentes aspectos en que se materializa la renovación estética de las procesiones murcianas desde estos últimos años del XIX fueron abordados en la tesis doctoral de J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*. Murcia, 2014.

7 C. BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia, 2006, p. 161.

8 P. DÍAZ CASSOU, *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Murcia, 1980, p. 168.

reveló su idoneidad para amoldarse a gustos divergentes generando una dinámica metamórfica. Esta facultad descubre la capacidad diacrónica de estas esculturas, habilitadas para integrarse a través del exorno en discursos temporales ajenos a su creación. A través de esta negación, o superación, del contexto propio la orfebrería, junto a las restantes artes ornamentales, adquiere una relevancia determinante: se convierte en detonante que altera la lectura primigenia de estas obras seculares[9].

Una vajilla de plata para el paso de La Cena

El protagonismo de las camarerías es una constante en la constitución del ajuar de los pasos. El esfuerzo de estos mecenazgos prosigue en las décadas siguientes con la incorporación de la vajilla de plata al exorno de La Última Cena (láms. 1 y 2). La aportación se debe a las familias Sandoval y Zarandona que, al efecto, la ceden desde entonces a tal fin. En el año 1893 Luis Zarandona Sandoval releva como camarero a su tío, Luis Sandoval y Mena, cargo que mantendrá hasta su fallecimiento en 1897[10]. Son estas fechas las que marcan la presencia del suntuoso ajuar en el adorno de la mesa del paso, dando continuidad sobre sus superficies al singular exorno heredado de la centuria precedente.

En relación a los elementos de plata incluidos debe referirse su pertenencia a la familia Zarandona, de cuyo patrimonio forman parte desde antaño; de ahí que su inclusión obligue a referir el papel de las camarerías como parte fundamental en la constitución del discurso ornamental de las esculturas. En efecto, el peso de la renovación estética operada en las procesiones de finales del XIX recae prácticamente en exclusiva sobre estas familias: ya fuese heredando cargos aristocráticos de siglos precedentes, o accediendo a ellos desde nuevos linajes adscritos al liberalismo burgués. En el caso de la Cofradía de Jesús, se circunscribe al primero de los citados. Así, la vajilla hubo de añadirse durante el inicio de este cometido, ya fuese en 1893 cuando toma posesión de la hereditaria camarería Luis Zarandona Sandoval, o cuatro años más tarde cuando la misma recayó sobre Fausto Zarandona y Santamaría.

El profesor Pérez Sánchez ha estudiado con detalle la procedencia de estas piezas de plata ofreciendo, además, una datación cronológica próxima a la ejecución de la obra salzillesca; es decir, se incorporan en el XIX elementos realizados en fechas

9 Sobre esta problemática y la función del exorno en estas "actualizaciones", transgresiones del contexto originario, cabe valorar la persistencia de un mecanismo diseñado "*para controlar lo mejor posible a las multitudes* [...] *y facilitar lo más posible el acceso a ellos*". Es decir una política de legitimación de la imagen, en la cual la escultura se hace "comprensible" en medios culturales ajenos a su propia naturaleza histórica. Véase al respecto D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de La Respuesta*. Madrid, 1992, pp. 128-141.

10 Al respecto del particular de esta camarería resulta de innegable interés el traspaso de la misma desde la familia Sandoval y Mena a la de Zarandona Sandoval: Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno. *Actas de la Junta Particular*, 5 de Febrero de 1893. Fausto Zarandona y Santamaría comienza su participación en el arreglo del paso de la Cena a partir del año 1897, al haber fallecido su antecesor en la localidad murciana de San Javier; véase *Acta de Cabildo*, celebrado por la Cofradía de Jesús Nazareno el 14 de Septiembre de 1896.

coetáneas al propio conjunto escultórico. De ahí que quepa sugerir la idoneidad estilística del ajuar con respecto a las imágenes que lo iban a circundar. Así, por ejemplo, cabe iniciar su discurso por las magníficas bandejas de plata vinculadas al taller cordobés de Antonio de Santa Cruz y fechadas en 1785. Presentan formas ovaladas y sinuosos perfiles ondulantes. Pese a ello el estilo de cada una de ellas es dispar: la que presenta "*un trofeo compuesto por bandejas, trompetas, motivos vegetales y frutas*" evidencia una mayor carga decorativa; por su parte, la centralizada con el motivo de la paloma presenta un mayor refinamiento estilístico, con superficies limpias que se articulan por medio de un continuo collar de perlas[11].



LÁMINA 1. *FRANCISCO SALZILLO, ANTONIO SANTA CRUZ, ANTONIO RUIZ, REAL FÁBRICA DE MARTÍNEZ y ORFEBRES ANÓNIMOS. Paso de la Santa Cena (1763), Bandejas (1785), Vajilla (1790), Cubertería (1793) y Candelabros (s.XIX). Iglesia de Nuestro Padre Jesús, Murcia* (Fotografía: Emilio Llamas Sánchez).

Se ha puesto de relieve, precisamente, el papel de estas manufacturas cordobesas en la difusión de labores "*a la moda*"[12]. De este modo, las piezas de Santa Cruz propagan los gustos más refinados de la época; aspecto significativo, como se verá, en la constitución de un modelo ornamental de mesa apegado a formulismos nobiliarios.

11 Al respecto de esta colección véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Fichas del catálogo", en C. BELDA NAVARRO (coord.), *Floridablanca. 1728-1808. La utopía reformadora*. Murcia, 2008, pp. 260-288.

12 Ibídem, p. 288.

Así, es perceptible la huella de arquetipos versallescos en la serie de jarros, fruteros o vasos que, desde el mismo obrador, se incorporan a la colección en las últimas décadas del XVIII. Se trata de labores de contundente decoración que, por su forma, evocan aquellas piezas francesas: como éstas, disponen de un amplio pedestal de líneas ondulantes, caja principal de forma cónica invertida que se articula a partir de amplias acanaladuras y en cuyas facetas se insertan extensas hojas[13].



LÁMINA 2. *FRANCISCO SALZILLO, ANTONIO SANTA CRUZ, ANTONIO RUIZ, REAL FÁBRICA DE MARTÍNEZ y ORFEBRES ANÓNIMOS. Paso de la Santa Cena (1763), Bandejas (1785), Jarros (finales del XVIII), Vajilla (1790), Cubertería (1793) y Candelabros (s.XIX). Iglesia de Nuestro Padre Jesús, Murcia* (Fotografía: Emilio Llamas Sánchez).

En un segundo nivel cabe reseñar la completa vajilla del platero cordobés Antonio Ruiz (1790), la cubertería madrileña de la Real Fábrica de Platería de Martínez (1793) y los servilleteros circunscritos a líneas ornamentales del collar de perlas de la aludida bandeja de la paloma. De modo que, prácticamente, todo el conjunto aparece fechado a finales del setecientos, en una época en que las formas artísticas propias de la mitad de la centuria habían dado paso a trazas clasicistas de gran refinamiento formal. Así pues, la colección empleada en el arreglo de La Cena es el resultado de

13 Véase sobre la tipología multi-funcional de estos "vasos" ornamentales en la corte de Versalles G. MABILLE, "Le mobilier d´argent de Louis XIV", en B. SAULE (coord.), *Quand Versailles était meublé dárgent*. París, 2007, pp. 61-74.

la adquisición de piezas en talleres de procedencia diversa consumado un conjunto singular y heterogéneo, cuyo equilibrio formal responde, únicamente, a su datación en fechas similares.

Sin embargo, su inclusión no pudo ser más apropiada por cuanto las modas vinculadas con las procesiones dictaban, ya en el último tercio del XIX, una preferencia hacia fórmulas barroquizantes; así, mientras en otros casos hubo que conformarse con versiones historicistas, en éste la fortuna incluyó elementos heredados del mismo contexto salzillesco. Además, la serie de piezas nobiliarias vendría a sustituir a las maltrechas de loza que, a buen seguro, versionaban el primitivo servicio de la mesa hecho en Hellín para el paso. Sin embargo, antes de cerrar este apartado, convendrá citar unas últimas realizaciones de plata que, pese a su carácter llamativo, han de fecharse tiempo después que el resto de la colección. En efecto, los dos pares de candelabros que siluetean los extremos de la mesa de los apóstoles constituyendo los centros gravitatorios del exorno frugal, forman parte de una incorporación postrera: adscrita seguramente a talleres madrileños de la época de Alfonso XII. En este sentido, forman parte no del contexto artístico del conjunto escultórico sino del tiempo en que la colección de platería pasa a integrarse en su adorno[14].

De este modo constituyen el colofón ornamental de cuanta orfebrería se distribuye por la mesa, conformándose todos ellos según los postulados historicistas de finales de la centuria; en efecto, el pretendido barroquismo no deja de ser una emulación tardía de los gustos dieciochescos: caracterizados aquí por la inclusión de pintorescas figuras campesinas junto a los fustes lisos de cada uno de los candelabros. Cada uno sirve de sustento a cinco luces formando, pese a su cierta homogeneidad, dos parejas dispares en sus brazos: dos de ellos presentan como distintivo sendas hojas adosadas a las vueltas curvas de los brazos, mientras los restantes se disponen con sus tallos conformando delgadas ramas con forma de ces. La naturalidad con que se amalgaman en el conjunto ornamental se sustenta en la propia abundancia de la mesa que permite una integración total de las distintas piezas.

Indudablemente, la presencia de estos útiles de plata ennoblecía la puesta en escena del paso emulando la plástica ligada al exorno de estos tableros culinarios durante los siglos anteriores.

La vajilla de plata como sustento de un costumbrismo ritual

Este adorno tan singular ha servido como fuente de inspiración para otros aderezos que, posteriormente, han favorecido la pervivencia de los usos acostumbrados en las décadas intermedias del XVIII. Su empleo, en definitiva, ratifica la pervivencia

---

14 La serie ornamental desarrollada a partir de la publicación en 1851 de la obra "*Grammar of Ornament*" de Owen Jones es ciertamente prolija; los inventarios de manufacturas suntuarias que se popularizaron a partir de entonces propiciaron la consolidación de un gusto formal muy heterogéneo que tenía en la complejidad formal una de sus identidades más evidentes. Conviene observar lo precisado al respecto de estos repertorios por V. NAROTZKY, "Las Artes del Vivir Urbano", en *La Conquista de la Libertad. El arte occidental entre 1780 y 1900*. Barcelona, 2006, pp. 305-309.

de elementos dieciochescos en derredor de la escenografía de la Pasión[15]. Es por ello que interese particularmente profundizar en la naturaleza de esta original propuesta levantina.

De hecho, constituye un componente angular para comprender el sentido anacrónico de la rememoración religiosa; una meta-construcción que se opera dentro de las procesiones y que fundamenta la renovación anual del suceso trascendente[16]. Se trata de una forma de expresión de la vigencia naturalista, heredada del teatro, que ratifica el interés por el detalle y la gestualidad. En suma, un recurso que sirve para intensificar el potencial realista de la escultura sacra; un objeto capaz de interactuar en el medio humano a través de una "*poética de la presencia*"[17]. Esta aspiración llevó a la inserción en los pasos de elementos de apariencia realista, tales como la ya aludida palmera contrahecha de La Oración en el Huerto o el gallo disecado de La Negación.

Este recurso, aplicado al caso de La Cena, venció la oposición ilustrada tan convencida en la persecución de costumbres "supersticiosas". Aquí, seguramente al amparo de la propia élite aristócrata, se incidió en el valor racionalista de la presencia de elementos naturales en el ámbito donde se representaba la secuencia del Cenáculo. Quizá, esta teatralidad verista se entendió como una oportunidad para fomentar las buenas prácticas en la mesa. Una intencionalidad moralizante que, en lo fundamental, evitaba las construcciones excesivamente metafóricas del conceptista Siglo de Oro. Sin duda, la presencia de alimentos perentorios otorgaba una mayor credibilidad compositiva sirviendo para alentar al espectador a la lectura actualizada de los hechos rememorados[18].

Mayores discrepancias mostraron los visitantes foráneos quienes, desde luego, desconocían la naturaleza de tal construcción escenográfica. Los extranjeros interpretaron la costumbre dentro de un distanciamiento evidente, tildándola de "*superstición absurda*"[19]. Estas opiniones serán compartidas, más tarde, por autores del

15 La fecha de incorporación de este paso es 1761, viniendo a sustituir un grupo anterior del padre del genial maestro murciano. C. BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo…* ob. cit., pp. 150-154.

16 Al respecto de las implicaciones rituales y sagradas de esta actualización del acontecimiento sacro véase M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, 2003, pp. 53-85. La presencia de elementos naturalistas y anacrónicos en los rituales sacros debe interpretarse como un rasgo propio del "*tiempo festivo*", un modo de contraponer lo cotidiano a lo extraordinario, regenerando ese espacio sagrado a modo de "*retorno al tiempo original*". Un tiempo en el que, de hecho, permanece atrapado el individuo en el presente por medio de la anulación de las barreras temporales ordinarias; una repetición anual que, pese a estar configurada en el pasado, se hace presente, se actualiza, por medio de estos elementos efímeros de la naturaleza.

17 F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*. Madrid, 2011, pp. 135 y ss.

18 Al respecto de la controversia dramatúrgica presente en los años finales del siglo XVIII y del enfrentamiento entre el teatro de raigambre calderoniana y el propiamente ilustrado véase J. HERNANDO, *El pensamiento romántico y el Arte en España*. Madrid, 1995, pp. 42-50.

19 Es el caso de Henry David Inglis en 1830. Véase J. TORRES FONTES y C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "Francisco Salzillo o el pensamiento firmado", en C. BELDA NAVARRO (coord.), *Salzillo, Testigo de un siglo*. Murcia, 2007, p. 353.

lugar; así, Díaz Cassou lo considera como "*anacronismos y disparates de una piedad poco ilustrada*"[20], mientras Fuentes y Ponte expresa su deseo de "*que el tiempo y el buen gusto nos permitirá algún día ver la mística escena sin objetos extraños que la desnaturalizan y desvirtúan haciéndola perder su debida propiedad*"[21].

Sin embargo, este rigorismo historicista olvidaba, en su deseo de admirar lo escultórico sin más aderezos que los propios de talla y policromía, la propia matriz histórica del asunto. Así, la conservación del anacrónico adorno servía para perpetuar un formulismo estético ideado conjuntamente a las esculturas. Pese a la ausencia de mayores referencias documentales, los propios taburetes de los apóstoles alertaban sobre la peculiar estética tejida alrededor de los grupos escultóricos; un manifiesto gusto por lo dieciochesco que tendría aquí su versión culinaria. En efecto, una mesa al gusto aristócrata de entonces afirmaría el propio deseo de escultor y cofrades por exhibir una condición nobiliaria en la puesta en escena procesional. Además, las cuestiones de adorno hubieron de ser interpretadas por el mismo Salzillo quien, a la sazón, ocupó el cargo de "*mayordomo de pasos*", es decir, persona encargada del aderezo último de éstos[22].

Además, esta intromisión de lo cortesano en el espacio sacro no resulta un incidente extraño en el arte murciano de aquella centuria. Varios son los elementos que abundan en esta inserción estilística: por un lado, el propio escultor, debido a su personalidad innovadora, adoptó tejidos "*a moda y primor*" para sus esculturas[23]; por otro, el gusto cosmopolita irrumpió vigorosamente en el aderezo de las imágenes devocionales. Se ha podido estudiar este último caso en los ajuares de la Virgen de Gracia y de la Virgen del Carmen, donde prima un aire cortesano exhibido vigorosamente en fachadas y bocaportes de sus iglesias. Así pues, cabe valorar la existencia de un discurso propagandístico en favor de los renovados usos de la realeza[24].

A la luz de estos casos, la afinidad entre sacralidad y monarquía supone un recurso de evidente eficacia en los medios plásticos de la época. Como en estos ejemplos, el revestimiento de la mesa observa un interesante mimetismo con las presentaciones frugales consustanciales a los palacios; en definitiva, el adorno de los pasos ofrecía en el espacio público una visión complaciente de los modos cortesanos. Además, la compleja atmósfera ideada venía cargada de una pretendida suntuosidad que, en sentido estricto, rememoraba los ideales de "la mesa real": un punto de encuentro que "*con sus lujosas vajillas, cristalerías y cubiertos, con sus artísticos centros deco-*

20 P. DÍAZ CASSOU, ob. cit., p. 163.

21 *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

22 Véase el material inédito custodiado en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), que se corresponde con materiales desconocidos custodiados por la Cofradía de Jesús Nazareno a comienzos del siglo XX y que aún pudo recopilar J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Manuscrito de Nuestro Padre Jesús*. Murcia, sin fechar, pp. 32-48.

23 Véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, "…Todo a moda y primor", en C. BELDA NAVARRO (coord.), *Salzillo. Testigo de…* ob. cit., pp. 303-315.

24 J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "El ajuar de Nuestra Señora del Carmen Coronada", en M. LÓPEZ GARCÍA (coord.), *Salve Reina del Carmen*. Murcia, 2009, pp. 33-40.

rativos y sus adornos de flores, con el gran número y variedad de platos suculentos [mostraba] *un gran escaparate del poder, la riqueza,* [y] *el prestigio*"[25].

El empleo de los materiales suntuosos hubo de servir para acentuar tal exquisitez reforzando el carácter áulico de la Cena pascual. La sofisticación no es casual; los propios *monumentos* de Jueves Santo reproducen suntuosas estancias mediante la inclusión de pórticos, espacios columnarios (reales o pintados efectistamente sobre cortinas) que servían como marco para la reserva eucarística. El protocolo eucarístico desplegado no dejó de evocar esta dimensión regia de la Eucaristía, dotando su culto de toda clase de refinamientos[26]. El siglo XIX aún estuvo familiarizado con esta visión sorprendente y lujosa; así, durante la Semana Santa crecen las críticas cuando se ausentan tales elementos suntuarios: "*… ni se vio en el Monumento el magnífico frontal ni el graderío de plata, ni sobre el altar Mayor los siete candelabros y la gran cruz, ni sobre la mesa de los sagrados óleos la cruz, los dos candelabros y las tres ánforas, todo del mismo metal. Sólo había un ánfora de plata: las otras dos eran los consabidos súcios cacharros de hojalata que dan vergüenza, tratándose de una catedral como la de Murcia*"[27].

De modo que la mesa en la cual las esculturas revivían el misterio pascual no podía quedar ajena a tales recursos. Es cierto que la tradición pictórica no dotó, por lo general, los tableros de la Cena de grandes medios frugales; sin embargo, algunas representaciones ligadas a la escuela veneciana no olvidaron la condición regia de la figura de Cristo. Así, suntuosos bufetes cuidadosamente poblados de vajillas de oro y plata sirven de marco al instante de la Institución Eucarística o a momentos inmediatos como el Lavatorio. De este modo el protocolo de las cortes europeas se traslada con todo su boato al relato de la Última Cena[28].

25 M.A. PÉREZ SAMPER, "La mesa real en la Corte Borbónica española del siglo XVIII", en M. TORRIONE (coord.), *España Festejante. El siglo XVIII*. Málaga, 2000, p. 213.

26 Al respecto de estas formas de exaltación escénica de la "*Majestad Eucarística*" véase M. VENTURA GRACIA, *Las cofradías cordobesas del Santísimo Sacramento. El caso de Espejo en la Edad Moderna*. Córdoba, 2010. El templo granadino de San Ildefonso aún guarda con celo una fantástica carroza de caballos, originaria del siglo XVIII, decorada con esplendidez que servía para el traslado del viático por las calles de aquella ciudad andaluza; algo similar acaecía en el templo colegial del Divino Salvador de Sevilla donde, entre otros, la Eucaristía era trasladada de forma ostentosa no sólo en este tipo de carruajes sino, además, en sillas de mano. En estas ceremonias, entonces usuales, era frecuente la participación de un "*servicio particular*", al modo de los áulicos, compuesto por mayordomos, servidores de librea y otros puestos de relevancia al servicio del Santísimo en torno al cual se desarrollaba una auténtica corte. Estos usos, de los que no hay excesivas noticias en Murcia, seguían practicándose en la época en la que Salzillo talló el paso de la Santa Cena. Sobre su pervivencia en esta misma ciudad durante le centuria decimonónica véase C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*. Murcia, 1996, pp. 190 y 1051. Saint Victor publica en París en 1889 al respecto de tales usos en la capital del Segura: "*… en una fábrica de hilados, al oír la campanilla cesa cualquier trabajo, todo el taller cae de rodillas…, la música tocaba durante el desfile, el general ordenó <<rodilla en tierra>>; la música comienza a tocar la marcha real, mientras pasa el Santo Sacramento, después, la revista continúa…*".

27 *Diario de Murcia*, martes 11 de abril de 1882.

28 Estos entramados han sido recogidos por J. GARCIA, "La tradition des buffets de Dresde et du mobilier d´argent d`Auguste Le Fort", en B. SAULE (coord.), *Quand Versailles…* ob. cit., pp.

Al respecto de la mesa salzillesca, "los papeles" de Ibáñez reflejan la oportuna adquisición de una vajilla de loza de Hellín destinada a su adorno[29]; en absoluto debe pensarse en un rechazo a la plata o una economía de medios a la que ceñir el adorno del tablero apostólico. Conviene hablar más bien de fusión. Este tipo de trabajos cerámicos se habían impuesto en las cortes europeas, popularizándose su producción en talleres inmediatos a ciudades distantes como Murcia. La modalidad que observaba este tipo de loza para el servicio de la mesa se adaptaba al emergente gusto oriental; en particular, contó con gran desarrollo la alternancia en las piezas de una base esmaltada blanca que, en una segunda cocción, se veía enriquecida con dibujos ornamentales en cobalto azulado. Dicha bicromía resultó altamente reproducida en el marco peninsular, contando con particular arraigo entre los ceramistas sevillanos y lisboetas[30].

Las lozas generalizadas en Hellín reprodujeron estas características perviviendo aún un buen número de ellas en las colecciones públicas regionales. Cabe valorar que, junto a las labores de plata, reflejan la inserción del gusto de la época dentro del servicio culinario; combinación tan afortunada que ha permitido hablar de una suerte de fusión entre "*un goût d´orient et un goût d´occident*". Indudablemente estas aleaciones se generalizaron dando pie a la inserción, además, de otros elementos decorativos. Así, tal como sucede en el adorno de la mesa salzillesca, es oportuno recordar junto a las piezas de orfebrería otras de superficies cerámicas e, incluso, de vidrio soplado.

El inventario de bienes de la corte portuguesa de Pedro III revela en 1777, entre los útiles propios de la mesa, la inclusión de "*vaiselle d´argent aux armes royales*" y "*services de porcelaine de Chine bleu et blanc*"[31]; evidentemente, con la misma alternancia cromática de las lozas hellineras aludidas[32]. Este eclecticismo material hubo

143-153.

29 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, ob. cit., pp. 32-48.

30 Esta alternancia de coloraciones en las diversas prácticas cerámicas cuentan con un desarrollo sumamente sofisticado desde la centuria anterior por lo que, al llegar las modas orientalizantes, esta práctica estaba bastante asentada en los núcleos productores hispánicos. J.P. MONTEIRO, "Uma identidade cerámica: Louças e azulejos seiscentistas", en M.A. PINTO DE MATOS (coord.), *Um gosto portugués. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa, 2012, pp. 43-52. No sin lógica se señalan estos puertos ultramarinos de España y Portugal, Sevilla y Lisboa, como lugares de introducción de estas prácticas y gustos orientales en el ámbito europeo; pese a ello conviene señalar como ya en el siglo XVII ambos centros actúan como punto de irradiación de estas modas al resto del mundo y, de modo particular, a sus colonias: A. CURVELO, "O uso do azulejo e a presença portuguesa na Ásia no seculo XVII", en *Um gosto portugués…* ob. cit., pp. 335-346.

31 Los datos concernientes al servicio de las mesas reales utilizadas para comparar con la apariencia del exorno de época del paso de La Cena han sido tomados de S. LUZ ALFONSO, "Les Tables Royales à Queluz au XVIII ème siècle - un Goût d´Oriente, un Goût d´Occident", en *European Royal Tables - International Symposium Acts. Actas do Simpósio Internacional - Mesas Reais Europeia*. Lisboa, 1999, pp. 185-187.

32 Sobre los usos cerámicos en Murcia durante los años finales del XVIII y las décadas primeras del siglo XIX véase J. NAVARRO PALAZÓN, "Cerámica y vidrio", en F. PEDREÑO PÉREZ y E. SALLARÉS GONZÁLEZ (coords.), *Historia de la región murciana*. Vol. VIII. Murcia, 1980, pp. 368-374. Al respecto del ajuar cerámico en las colecciones conventuales hispánicas, al igual que acaece en los

de formar parte, así pues, de la mesa nobiliaria que se decidió reproducir alrededor del apostolado de Salzillo. Así, junto a la necesaria presencia de piezas lumínicas de plata, hubieron de emplearse otras consustanciales al protocolo culinario: bandejas, algún pichel y otros elementos propios de la platería civil[33]. La presencia de todos ellos favorecería no sólo la identificación de elementos a la moda sino, además, de aquellos otros que conferían lujo y esplendor a la escenografía pasionaria.

Esta hubo de ser la impronta de la mesa en los primeros años de su inclusión en la procesión de Viernes Santo. La instalación de una vajilla esencialmente de plata habría de esperar a las décadas siguientes. Se ignora si la implantación de estos últimos utensilios aconteció de forma gradual o si, por contra, vinieron a suplir de forma completa el maltrecho servicio de loza. Quizá, en un primer momento, se limitara a unos pocos objetos, probablemente los referidos candelabros, a los que se añadiría progresivamente el repertorio de platos, centros, fruteros, servilleteros, bandejas, fuentes y demás utensilios que actualmente la caracterizan. Sin embargo, es evidente que todo ello vino a reforzar la magnificencia de una mesa que, en lo fundamental, ya resaltaba por la exuberancia de su perecedero adorno frugal.

Pese a que sea sugerente adjetivar tal fusión ornamental como "*bodegón a lo sacro*" no parece que esta nomenclatura resulte excesivamente rigurosa[34]. En efecto, aquí se impone un carácter complaciente, nada conceptista, que incide inequívocamente en la mímesis de la esfera aristocrática[35]. Las formas cónicas y piramidales heredadas en la composición del adorno reflejan el apego al "*bouquet*" francés de tiempos de Luis XIV, popularizado ya en toda Europa en el XVIII. Además, la particular presentación del cordero pascual asado, conservando inmaculada la naturaleza primera de cabeza y cola, rememora también los adornos culinarios de aquellos banquetes donde abundaron, a modo de divertimento, las fingidas apariencias de la fauna más diversa[36].

En todo parece subyacer la condición de "*naturaleza contrahecha*"; una abigarrada estampa que, ya en un nuevo contexto, agradó al decadente gusto finisecular. Y es que la maraña de elementos integraba una conciencia pretendidamente barroca, la propia de la decoración detallista del XVIII, con el pensamiento estético de los últimos años del XIX. Por ello, la fortuna de este adorno excede el ámbito de la mesa para propagarse a la decoración de otros pasos: así, el "*bouquet*" sirvió para cubrir de flor las anforillas talladas de los tronos. Estas composiciones, reproducidas en

---

ejemplares procedentes de Hellín de las clausuras murcianas, véase C. BELDA NAVARRO, *Moradas de Grandeza. La ciudad conventual española*. Murcia, 2019, pp. 90 y 91.

33 F.P. COTS MORATÓ, "La platería en Valencia durante los siglos XVII y XVIII", en F.V. GARÍN LLOMBART y V. PONS ALOS (coords.), *La Gloria del Barroco.* Valencia, 2009, p. 137.

34 F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR ha tratado al respecto de la simbología pasional que recae sobre buena parte del repertorio pictórico de los bodegones hispánicos del Barroso. Véase al respecto *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, 2002, pp. 94-104.

35 Circunstancia que en la obra de Francisco Salzillo tiene un particular desarrollo; baste recordar el cortejo de pajes y mayordomos que acompañan a los Reyes Magos en su famoso Belén.

36 Sobre la cuestión del lujo, la mesa y las piezas de plata en el servicio versallesco conviene citar B. SAULE (coord.), *Quand Versailles…* ob. cit., pp. 40-55.

los centros de mesa, incorporaban ya en el XVIII elementos florales y otras decoraciones con cintas de "*papier mâché*" doradas o plateadas[37]. Poco de ello permanece aparentemente en el adorno de La Cena; sin embargo, la inclusión dieciochesca de figurillas en estos exornos, frecuentemente con temas bucólicos y campesinos, reverdece junto a los fustes lisos de los candelabros de plata (nuevo vínculo de su ornato con el gusto "*a la moda*")[38].

La presencia de la plata como sustento viene a culminar una creación de salón, propiamente expresada en la capilla del paso a través de elementos consustanciales a estas estancias: la "*araña de antiguo cristal de Bohemia*" que se suspendía sobre las esculturas como evocación del Cenáculo[39], o las pinturas murales de Paolo Sístori, hoy desaparecidas, que reproducían muros palaciegos[40]. Además, esta recreación se acompañaba de uno de los más celebrados anacronismos, los aludidos taburetes de los apóstoles que, a decir de Díaz Cassou, "*se usaron en los salones aristocráticos del tiempo de Salzillo*"[41]. Elementos, en definitiva, por medio de los que constituir una escenografía áulica en cuyo contexto la platería (incorporada en las décadas de *La Restauración*) culminaba una estampa procesional arquetípica e irrepetible.

En esta época, además, se incorpora una visión más complaciente sobre este ornato, concretado literariamente de mano de Gabriel Miró. No se trata ya de un anacronismo sino de una evocación poética sobre las excelencias de una tierra fértil y el carácter taumatúrgico de lo sacro. Sacralidad de la imagen y su escena teñida, como antaño, por el escepticismo de los foráneos: "*-¡Hasta lechugas, lechugas de nuestra huerta! Todos los años me lo digo: ¿Es que entonces había lechugas? ¡Y cómo se nos reirán los de Madrid!...*". Por tanto la virtud localista, redimida por la ingenuidad de las gentes campesinas, se confronta con la incomprensión de aquellos llegados de fuera. Una interpretación sesgada que anulaba el sentido contextual de las esculturas que, progresivamente, irá matizándose. Así, John Lam expresa en 1911 estas conno-

---

37 S. LUZ ALFONSO, ob. cit., pp. 191 y 192.

38 Un último elemento ligado al adorno de las mesas cortesanas dieciochescas es el de la escultura de género; en efecto, figuraciones cortesanas, escenas bucólicas y mitológicas formaron parte de los recargados centros de mesa durante esta centuria. Pese a que las colecciones reales españolas aún cuentan con un notorio número de ellas en Murcia no debieron abundar al tratarse, frecuentemente, de escenas realizadas con metales nobles y gran diversidad de joyas. Sí que frecuentaron las mesas portuguesas escenas ejecutadas en barro policromado; aunque ninguna noticia ilustre sobre estos usos en el paso de La Cena conviene incluir esta práctica, por cuanto es conocida la realización de este tipo de esculturas de carácter profano por parte de Roque López, principal discípulo de Salzillo. Véase al respecto de estos usos en Portugal A.F. PIMENTEL, "Esculturas de género", en A. DE CASTRO HENRIQUES (coord.), *Esculturas de género. Presépio e Naturalismo en Portugal*. Lisboa, 2010, pp. 5-10; y J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico", en C. BELDA NAVARRO (coord.), *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia, 2012, pp. 149-160.

39 J. FUENTES Y PONTE, *España mariana. Provincia de Murcia*. Vol. I. Lérida, 1880, p. 137.

40 La analogía no puede ser más elocuente al ocuparse Sístori, precisamente, del adorno de los salones palaciegos de varios de los más destacados mayordomos de la Cofradía del Nazareno. Véase M.L. MOYA GARCÍA, *Pablo Sístori. Un pintor italiano en la Murcia del Siglo XVIII*. Murcia, 1983, p. 93.

41 P. DÍAZ CASSOU, ob. cit., p. 163.

taciones pintorescas por medio de una valoración taumatúrgica: un bien producido por la tierra capaz de traer la "*felicidad de aquellos que lo comen*" tras la procesión[42].

La variedad de elementos, "*Floreros, candelabros, picheles, manteles, peces, pollos, un cordero asado, frutas y verduras*", habla de una celebración pasionaria esplendorosa donde lo accesorio adquiere protagonismo inusual[43]; recuérdese la tradicional fertilidad asociada al consumo de los dátiles de la palmera de La Oración en el Huerto. Precisamente, estos valores referidos al adorno vegetal, particularmente durante el tiempo primaveral, adquieren relevancia al interpretarse como elementos taumatúrgicos; máxime a través de su contacto con las imágenes. En efecto, los prolijos adornos provenientes de la huerta insertos en el adorno de las esculturas (como el caso de la boja de seda del Nazareno), semejan lo que en el campo andaluz se transformó, aún en el XVIII, en flores de oro y polícroma pedrería: símbolos de fertilidad ligados al esplendor de la tierra que custodian[44].

El templo-palacio como sede de la magnificencia

El supuesto antagonismo existente entre lo sacro y lo profano, lo eclesiástico y lo palaciego, sólo es aparente dentro de esta esfera festiva. Ya se ha observado la interrelación del adorno de La Cena con lo cortesano; quizá un uso que pueda extrañar pero rigurosamente significativo para el imaginario barroco. El espacio profano y el sacro no contaron entonces con unos lindes definidos sino que se influenciaron mutuamente; esta circunstancia se repite en la interrelación sacra con la monarquía y viceversa. Al respecto de lo sacramental, y aún con la rememoración eucarística de la misa *In Coena Domini*, esta amalgama adquiere una mayor relevancia; así, resplandece la naturaleza del *monumento* de Semana Santa como templo[45], interpretación que no deja de ser cierta pero que en absoluto excluye aquella otra de "*domus speciosa*": casa resplandeciente, brillante y magnífica.

Recuérdense ahora las realizaciones pictóricas ideadas por Andrea Pozzo (1685) para cubrir efímeramente el presbiterio de la Iglesia del Gesú en la celebración de las "*cuarenta horas*" o la que, con el mismo motivo, traza Nicolò Dallamano (1737) para los jesuitas de Turín. En efecto, ambos desarrollan temas neotestamentarios de raíz eucarística incluidos en magníficas construcciones palatinas[46]; estancias que, por tanto, ejemplifican la consideración de una Eucaristía venerada bajo una re-

---

42 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, ob. cit., p. 1096.

43 G. MIRÓ, *Nuestro Padre San Daniel. El Obispo Leproso*. Madrid, 1991, p. 343.

44 Sobre la relación de la naturaleza con el exorno de las imágenes de culto andaluzas véase C. DOMÍNGUEZ MORANO, "Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza", en P. CASTÓN BOYER (coord.), *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*. Sevilla, 1985, p. 159.

45 J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las Catedrales Españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-527.

46 AA.VV., *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*. Colonia, 2011, pp. 146 y 183.

tórica áulica: templo-palacio donde se testimonia el tratamiento protocolario de "*Su Divina Majestad*". Estas versiones son comunes en el ámbito local puesto que, como evidencia Aragoneses, los *monumentos* de Jueves Santo, particularmente los deudores del dieciochesco de la Catedral, presentaron apariencias semejantes[47].

De modo que, según el formulismo de esta retórica, no resulta inverosímil insertar la Última Cena en un salón palaciego, dotándola de toda una gama de refinamientos culinarios y aún de costosas obras suntuarias. No cabe duda que la recreación simbólica del Jueves Santo se dejó imbuir dentro un innegable sentido cortesano. Su plástica no puede ser más explícita; en efecto, la propia etiqueta de la Casa Real vuelca todos sus esfuerzos en convertir algunas de sus estancias principales en el propio Cenáculo. Así pues, el monarca es investido de ciertas cualidades sacerdotales procediendo a rememorar, ante doce pobres, la escena del Lavatorio y la postrera Cena. Evidentemente, el "*mandatum*" se trasladaba a la corte convirtiéndola, a través de sus refinamientos, en modélico templo caritativo. El propio rey, despojado de sus galas, lavaba los pies a los menesterosos procediendo, tiempo después, a presentar los manjares como un sirviente más.

Evidentemente, encontramos en estas alteraciones rituales un juego de contrarios que marcan la realidad de un tiempo ritual diferente al profano. Y, en efecto, si esta secuencia se representa en la corte ni qué decir que será emulada, como cualquier otra cuestión de etiqueta, en otros lugares de su reino. En este sentido nada de particular tiene que la nobleza murciana, adscrita a la Cofradía del Nazareno, evocase estas atmósferas en sus servicios a las esculturas. No vamos a insistir en este tema; sólo concluir que la mesa de La Cena, al igual que en Palacio y "*por razones de prestigio era siempre abundantísima* [reflejando] *la enorme distancia que puede llegar a existir entre la alimentación del rey como persona y la alimentación del rey como figura institucional* [...] *La alimentación, como todo lo demás en la corte, hasta el detalle más nimio, quedaba trascendido, transfigurado al servicio del mensaje de potencia y refinamiento que se quería transmitir a propios y extraños*"[48].

En este sentido, al igual que acaece con las custodias, el metal repujado constituye un elemento indispensable para la consumación de este ceremonial. Como en el caso de la vajilla, el viril sirve de sustento para un alimento copioso, esta vez el cuerpo sacramentado de Cristo milagrosamente presente a través de la transubstanciación. Así, las piezas del orfebre se sumergen en una esfera de lo comestible que ha sido conceptuada como propia de una religión consuntiva y que, en efecto, propició el desarrollo de toda una serie de elementos suntuarios prescritos para el banquete sacramental[49].

---

47 M. JORGE ARAGONESES, *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia, 1964, p. 437.

48 M.A. PÉREZ SAMPER, ob. cit., pp. 211 y 213.

49 En este sentido se expresa simbólicamente F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid, 2012, pp. 137-167; a efectos propios del ámbito de la platería es de indudable interés el caso expuesto por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería eucarística hispánica: vasos para la comunión de los legos y para dar lavatorio a los que

Monarquía y religión encuentran en este discurso ceremonial su expresión más nítida. Así, como metafórica respuesta a esta fusión regio-sacramental aún se soñó con fusionar ambas realidades. De manera que, ya en 1891, no pareció inverosímil incorporar el paso a la misma procesión del Corpus. El objetivo no era otro sino pregonar el tránsito del suntuoso templo sacramental anteponiendo el conjunto de Salzillo. Sin saberlo, hermanaban este discurso argénteo, ofreciéndole un epílogo a la incorporación del ajuar suntuoso al contexto escultórico. Pese a los esfuerzos, la cofradía ignoró la propuesta quedando en una simple tentativa la ensoñación de aquel banquete, servido sobre vajilla de plata: el esplendor de una cena regia, exhibida ante la majestad del más suntuoso de los templos[50].

comulgan", en J. RÍVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 125-141.

50 En *Diario de Murcia*, viernes 15 de mayo de 1891: "*Y, efectivamente, decimos nosotros, además del efecto que produce y producirá siempre la gran composición de Salzillo, yendo delante del Carro de la Custodia, iría tan bién y tan propiamente como precediendo los demás pasos de la procesión del Viernes Santo. / La institución del Sacramento, precediendo al mismo Sacramento, en la procesión del Córpus, no parecería novedad extraña a nadie; antes al contrario, al verlos diría todo el mundo, que no podía darse nada mas propio para presentar una excelente novedad en el dicho acto religioso. / Si así lo creyera la ilustre cofradía de Jesús y se decidiese á concurrir con ese magnífico Paso a la procesión del Córpus, se podría decir, que salvo el Carro con la custodia, habría puesto lo más culminante de la fiesta*".

Algunas representaciones de San Eloy en Italia

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA

Universidad de Murcia[1]

El culto a San Eloy debe vincularse al mundo de los gremios y al auge de los mismos desde la Baja Edad Media. Entre todos ellos, por la nobleza de su arte y, sobre todo, por el valor de la materia prima que empleaban, destacaba el que agrupaba a los trabajadores del metal, los cuales fueron adquiriendo cierto protagonismo. En estos gremios, en los que se incluían herreros, orfebres, joyeros y plateros, no sólo se organizaban los mecanismos necesarios para la defensa de su trabajo frente a los problemas que les pudieran afectar, tales como intrusismo o falsificaciones[2]. También ejercían control acerca de los procedimientos para entrar en él, así como para ir ascendiendo de aprendiz a oficial y, finalmente a maestro[3]. Junto a estos aspectos,

1 Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Referencia: FPU014/00855.

2 En este sentido también se puede incluir los propios problemas que entre los trabajadores del metal han existido desde un principio. Un ejemplo de ello es la queja que los relojeros boloñeses emiten a los miembros del senado de la ciudad, acusando a los herreros de declarar en sus ordenanzas sumisión a todos aquellos vinculados al metal. Una afrenta que sirve de excusa a los relojeros para declarar la independencia de su arte, argumentando a la existencia de otros gremios del mismo campo en ciudades cultas del continente europeo: "… pretende che ogni fabbricatore, e venditore di qualunque forta d'Orologi paghi ubbidienza, e sia a tutto ciò sottoposto…", ver: Archiginnasio, *Saggio di ragioni ciustificanti la supplica agli'illustrissimi, ed eccelsi Sig. ri Senatori della'assonteria sopra le arti ossequiosamente presentata dagli orologia di Bologna per essere divisi dall'arte de Fabbri*. Bologna, 1775.

3 El caso español constituye un buen ejemplo sobre el particular. La entrada en el gremio de plateros estaba muy controlada por los responsables de la congregación. Estos eran los encargados de velar por los aspectos legales, entre los que se encuentran el control en el acceso al mismo. Para aquellos jóvenes que iniciaban su actividad se exigía un compromiso de aprendiz con un maestro platero, quien a cambio de sus servicios, le ofrecía formación y su propia vivienda, acogiéndolo como un hijo propio.

destinados a velar por el interés general de la congregación, se llevaban a cabo otra serie de actuaciones que venían a cumplir con la labor social y asistencial del gremio[4]. También la vertiente religiosa ocupaba un amplio sentido en la vida de estos gremios, hasta tal punto que marcaba su calendario de trabajo. La fiesta principal era celebrada el día uno de diciembre, onomástica de San Eloy, jornada durante la cual estaba prohibido trabajar, dado que todos los miembros del gremio debían reunirse en los actos programados[5]. Entre ellos, allí donde se ubicara el altar del santo patrón, se realizaban vísperas y vigilia, así como una solemne misa, sermón, música y procesión claustral con la imagen de San Eloy, para acabar con una comida de fraternidad. El marcado acento piadoso que tenía la hermandad hay que considerarlo en una sociedad que estaba regida diariamente por los asuntos religiosos. Por este motivo, se consideraba una grave falta la ausencia de algún platero en estos eventos, lo que estaba penado con multas que podían ir desde dinero hasta la entrega de cera[6].

Durante los siglos XVII y XVIII aumentaron exponencialmente los actos festivos en los que participaba el gremio. Por este motivo, y ante los cambios acaecidos en Trento y los derivados de la nueva estética barroca, fueron en aumento los gastos destinados a la festividad de San Eloy[7]. Estos consistían en un mayor decoro del

Por otro lado, uno de los factores que más alteraban la tranquilidad de los plateros, era la llegada de artistas procedentes de otros lugares, un hecho que siempre suscitaban problemas entre el resto de miembros. Es por ello que se llevaba a cabo un estudio de los antecedentes laborales del nuevo maestro que solicitaba pertenecer al gremio, en busca de comprobar que efectivamente había ejercido la labor desde aprendiz, así como otros aspectos como su limpieza de sangre. Un buen ejemplo de este conflicto de intereses es el del platero valenciano Jacinto Fuentes Esbrí, quien tuvo numerosas dificultades para acceder al gremio de plateros de Murcia, ver: Archivo Histórico Municipal de Murcia (A.H.M.M.). Leg. 4056. Uno de las cuestiones que más preocupaba era la referente a la calidad de las piezas, tanto en su vertiente artística como en la materia prima. Para controlar estos aspectos se creó la figura del fiel contraste, veedor de la calidad de los objetos. Por último, para comprobar la aptitud de la persona que quería entrar en este oficio se llevaba a cabo un examen, consistente en el trazado de una pieza, ver: F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004. M.C. GARCÍA GAINZA, “El Libro de Exámenes de Plateros”. *Goya* nº 225 (1991), pp. 133-141. M.Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, “Acercamiento del arte de la platería desde el marco profesional: exámenes de los plateros en Ourense (1783-1853)”. *Boletín Auriense* nº 26 (1996), pp. 81-96.

4 De nuevo, el caso español es muy ilustrativo, dando testimonio de que una de las funciones principales del gremio era la labor asistencial. A modo de ejemplo el capítulo número catorce del gremio de plateros de Sevilla, establecía la entrega de limosna a aquellos plateros pobres. A su vez, dentro de este marco, se prestaba especial cuidado al alma de los artistas y sus familias tras su muerte, cuidando que tuvieran un entierro digno. También el gremio sevillano llegó a poner en funcionamiento el Hospital de San Eloy, ver: M.J. SANZ, *Una hermandad gremial San Eloy de los Plateros (1341-1914)*. Sevilla, 1996, pp. 95-136.

5 En muchos lugares la festividad principal del gremio se trasladaba al día veinticinco de junio, ver: M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros en Toledo en 1626*. Toledo, 2002, p. 35.

6 “*… y que todos los nuestros hermanos cofrades seamos obligados de venis a las dichas bisperas y missa y qualquiera dellos que asi no viniere pague una libra de cera de pena si viniere en las bisperas después de dichos los tres primeros salmos no paguen mas de media libra y si viniere a la missa después de dicho el evangelio así mismo incurran en pena de media libra de cera…*”, ver: R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915 (2002), pp. 179-180.

7 No fueron los festejos del día de San Eloy los únicos en los que los plateros formaban parte. Como uno de los gremios más importantes, tomaban partido en las grandes ceremonias públicas que

templo o de la capilla del santo, con la presencia de todo el patrimonio artístico del gremio puesto al servicio de esa jornada. De modo que se sacaban aquellos ornamentos reservados para las ocasiones especiales, entre ellos textiles y labores en plata, como no podía ser de otra forma. Todos estos elementos estaban destinados a dignificar la imagen de San Eloy y, por tanto, su oficio. En ocasiones estos festejos derivaron en excesos económicos y ornamentales, a los cuales se les puso cierto límite por parte del propio gremio. Este es el caso de la hermandad de plateros de San Eloy de Toledo, cuando en 1666 se adoptó la limitación de las luces destinadas a iluminar el altar, un gasto que en exceso fue considerado superfluo, pues el consumo ocasionado era difícil de soportar por las arcas de la congregación, quien con el apoyo del arzobispo Portocarrero, limitó bajo pena el excesivo uso de luminarias[8].

El motivo por el cual los plateros hicieron como protector de su labor a San Eloy está vinculado directamente con la hagiografía del santo[9]. En general, en toda Europa se mantiene la misma crónica de la vida de San Eloy, la cual se conoce debido a la transmisión que hace de ella San Owen, que sitúa la fecha de su nacimiento a finales del siglo VI en Chaptelat, Francia. En su juventud emprendió la formación en el oficio de orfebre en Limoges con Abdón, pasando posteriormente a Paris, donde entabló relación con Bobbón, tesorero de Clotario II, quien le ayudó a obtener el oficio de monedero. Su hacer en la corte le conllevó el cargo de tesorero con el rey Dagoberto, monarca con el cual tiene uno de los suceso más conocidos de su vida, cuando el rey le encargó la ejecución de una silla de oro, y el orfebre le entregó dos, pues la cantidad proporcionada daba para dos sillas, demostrando la honestidad

---

con motivo extraordinario se desarrollaban en la ciudad. Por ejemplo, el gremio de plateros granadino con motivo de la consagración en 1759 del nuevo templo de la casa madre de la orden de San Juan de Dios en Granada, erigió un suntuoso altar repleto de piezas de plata, con el objetivo de enriquecer la procesión realizada con motivo de este acto, ver: A. PARRA Y COTE, *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegirica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, del sagrado orden de hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid, 1759, pp. 303-349. Otro ejemplo, de los incontables que se sucedieron en España y Europa, principalmente ligados a exequias o celebraciones por el nacimiento, boda o subida al trono de algún monarca, es el acaecido en Toledo en 1616 con motivo de la conclusión de la Capilla del Sagrario, patrona de la ciudad, para cuya histórica jornada participó el gremio toledano con la composición de una aparatosa obra efímera de gran envergadura: "*… avia otro arco en la Plateria, que por ser en calle estrecha no pudo fundarse sobre colunas: asi recibían quatro cartelones quatro arcos, que hazian otros tantos hazes; en ellos por dentro andaba un cornisamiento ochavado, con sus tres porciones debidas: todo cubierto, y cartelones, y arcos de azul, y blanco listado, obrado de molduras, chapería de plata dentro y fuera* (…) *Las quatro colunas formaban tabernáculo a una figura de San Eloy, de talle entera, estofada y dorada. Cerraba lo interior deste segundo cuerpo un cielo raso, en repartimientos de azul, y plateado* (…) *Toda obra rica, y de maravillosa perspectiva; hizieron los Plateros…*", ver: P. DE HERRERA, *Descripción, fiestas, certamen poético de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo*. Madrid, 1617. Fondo antiguo Universidad de Sevilla. Signatura A 111/024(1).

8 Archivo Municipal de Toledo (A.M.T.). Archivo Cofradía de San Eloy, Caja 1, Leg. 1, ff. 136v a 143r.

9 Entre los relatos que de forma independiente se han elaborado sobre San Eloy hay que destacar la atención sobre dos, ver: A. PORTE, *Un artiste du VII siécle: Eligius aurifaber*. Paris, 1855 y J. VORÁGINE, *La leyenda dorada*. Madrid, 1982, T. II, pp. 980-981.

suficiente como para no quedarse con el material restante. A la muerte de Dagoberto, San Eloy inició su carrera eclesiástica, la cual le llevaría hasta el obispado de Noyons, un extenso territorio situado al noroeste de Francia. Hasta el 659, fecha de su muerte, desarrolló paralelamente su labor como evangelizador y como asesor en la corte, funciones que no le llevaron a dejar de lado su actividad profesional como orfebre. A este respecto, son varias las piezas que se le atribuyen históricamente, aunque bien es cierto que con poco rigor. Entre ellas se pueden destacar las cajas relicarios de San Martín de Tours, de San Denís, de San Severino, de San Cipriano y de San Crispiniano, así como el cáliz de la abadía de Chelly y la silla de la Biblioteca Nacional de París, identifica incorrectamente como aquella confeccionada para Dagoberto[10].

Es evidente que su actividad profesional como orfebre está vinculada a la protección que todos aquellos trabajadores del metal, no sólo se limitaba a los plateros, sino también se extiende a fundidores o herreros. La iconografía de San Eloy suele presentarse con el santo vestido de obispo, es decir, con aquellos elementos significativos de su dignidad episcopal, tales como ricas telas, mitra, báculo y, en ocasiones, un crucifijo[11]. Por ejemplo, así puede identificársele en el grabado que Domingo Ximénez confeccionó en 1756, para ilustrar las ordenanzas del gremio de plateros de la ciudad de Murcia[12].

Las primeras representaciones se sitúan en la Edad Medía, especialmente en la zona de Francia y Flandes, aunque pronto se irán reproduciendo por todo el continente, desde la Europa central hasta España e Italia[13]. Entre ellas se pueden citar por ejemplo el sello del siglo XIII de los orfebres de Paris, en el que se muestra a San Eloy como obispo y platero, dado que en su mano porta un martillo, elemento indisoluble a su imagen. La Biblioteca Nacional de París conserva de entre varios sellos uno que fue del gremio de orfebres de Dinan, en Bélgica, fechado en el siglo XV. En él el santo aparece sentado sosteniendo el báculo en la mano izquierda y el martillo en la derecha. La imagen de San Eloy también se llevó a las miniaturas, como documenta una obra del siglo XIV de la biblioteca francesa, en la cual se muestra al santo en su labor como artista. Contemporánea es la miniatura que forma parte de las ordenanzas del gremio de plateros de la ciudad de Siena, regla conservada en el Archivo Municipal. En este caso la imagen del orfebre aparece en acto de elaborar un cáliz en su taller. Precisamente, son estas escenas de San Eloy vinculadas al desarrollo de su actividad en el taller unas de las más características de su iconografía. La

10 M.J. SANZ, ob. cit., pp. 28-29.

11 F. NEGRI ARNOLDI, "Eligio-Iconografia", en AA. VV. *Bibliotheca Sanctorum*, V. IV. Roma, 1964, pp. 1069-1073. A. MEDIN, "La legenda popolare di S. Eligio e la sua iconografía". *Atti del locale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* nº 70 (1910), pp. 775-802.

12 J.C. AGÜERA ROS, "Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo", en C. BELDA NAVARRO (coord.), *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983, pp. 175-176.

13 La imagen de San Eloy en el arte ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones. Recientemente, la profesora Amelia López-Yarto ofreció una conferencia acerca de San Eloy y su representación en el mundo del arte: Curso de Orfebrería, San Eloy 2015, 25 de noviembre de 2015.

pintura de Taddeo Gaddi, hoy conservada en el Museo del Prado, lo recoge junto a otros plateros trabajando sobre varias piezas bajo la atenta mirada de otros personajes[14]. Esta obra también se puede vincular a la famosa escena con el rey Dagoberto, pues San Eloy trabaja una silla, y uno de los personajes situados fuera de la tienda puede identificarse como el monarca francés[15]. De 1449 es el San Eloy realizado por el artista flamenco Petrus Christus, tabla del Museo Metropolitano de Nueva York. En esta pintura, elaborada para el gremio de Amberes, aparece el santo como vendedor, durante la pesa de unos anillos para unos novios allí presentes[16]. Con la llegada de la Edad Moderna, la bonanza económica de las ciudades y, por tanto, de los gremios, verdaderos artífices de este suceso, las representaciones de San Eloy van a ir multiplicándose tanto en pintura como en escultura, abordando un amplio abanico de escenas.

La importancia de los gremios de plateros no sólo se dejó sentir en los aparatosos monumentos que erigían con motivo de alguna festividad, como ya se ha citado anteriormente, pues en algunas ciudades dieron lugar a verdaderos programas artísticos para la mayor gloria de San Eloy y su congregación local. Entre los casos más destacados se encuentra el de Roma. En esta ciudad, la hermandad de San Eloy de los Orfebres erigió un importante conjunto artístico en la iglesia dedicada al santo protector en el siglo XVI, concluida un siglo después. En ella, diferentes maestros de gran relieve, como Rafael, Peruzzi o Ponzio, conformaron un amplio número de artistas, que al servicio del gremio de plateros trabajaron en el programa artístico del templo. La consideración adquirida por los plateros, reconocidos y alabados socialmente y capacitados económicamente, permitió que dispusieran de una iglesia que por sus circunstancias está reconocida como una de las obras cumbres del Renacimiento romano. Sin embargo, no fue esta la primera que tuvieron en la ciudad, pues ya existía la de Sant'Eligio dei Ferrari, que hasta 1508 albergo juntamente a herreros y orfebres, cuando estos últimos se desligaron de los primeros en un claro gesto de singularización de su labor. Históricamente el proyecto del templo se ha atribuido a Rafael Sanzio, aunque si bien esta teoría ha sido puesta en duda en algunas ocasiones[17]. No obstante, cabe pensar que Rafael participara de un modo u otro, dado el respaldo con el que contó el gremio por parte de Julio II, quien también les facilitó

14 M.J. SANZ, "Iconografía de San Eligio en la Europa medieval". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 257-271.

15 A este respecto existen diferentes conjeturas. Por una parte diversos investigadores, como Pier Paolo Donati, identifican a este personaje con el rey, mientras que otros, como María Jesús Sanz lo vincula más a la figura de Cristo, ver: P.P. DONATI, *Taddeo Gaddi*. Florencia, 1966 y M.J. SANZ, *Una hermandad...* ob. cit., pp. 32-33.

16 http://www.metmuseum.org/toah/hd/petr/hd_petr.htm#/thumbnails. Consultada: 06/02/16. J. LASSAIGNE, *La peintura flamande. Le siécle de Van Eyck*. Génova, 1957, p. 72.

17 En la Galeria degli Uffizi se conserva un dibujo de Sallustio Peruzzi referente al templo de San Eloy. En el mismo museo se puede ver el dibujo de Aristotele da Sangallo que representa la cúpula de la misma iglesia, aunque con el añadido que señala el nombre de Baltasare Peruzzi, padre del primero, como continuador de la obra tras la muerte de Rafael, ver: J.C. AGÜERA ROS, "Sant'Eligio Degli Orefici, un conjunto relevante de encargo artístico en Roma", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 19-20.

un lugar preeminente en la ciudad, en la vía Giulia. Los trabajos de construcción no se dieron por finalizados hasta 1575, momento en el que dieron comienzo las labores de ornamentación, en las que participaron los hermanos Zuccari, Matteo da Lecce y Giovanni de Vecchi. Durante el siglo XVII fueron varios los problemas que afectaron a la iglesia, principalmente vinculados a la construcción, la cual se había deteriorado sustancialmente[18]. Una vez solucionados estos contratiempos, se continuó con la decoración del templo, por ejemplo con la pintura de la escena en la que San Eloy socorre a los pobres, de autor anónimo. En 1628 tendría lugar un momento cumbre, cuando recibieron del obispo de Noyon una reliquia de la cabeza de San Eloy, la cual fue colocada en un busto de plata, obra del platero Pallotola[19].

No fue Roma el único lugar donde se erigió un templo dedicado a San Eloy. En Nápoles se conserva un ejemplo precedente, en la Iglesia de Sant'Eligio Maggiore, edificio construido por mediación de tres ciudadanos franceses hacía 1270[20]. Por su parte, en el sur de Italia, concretamente en Sicilia, el gremio de plateros de Palermo también difundió el culto al santo patrón[21]. La confraternidad palermitana rindió honores a San Eloy en diferentes templos de la ciudad, hasta que a finales del siglo XVII se levantó la iglesia dedicada a San Eloy[22]. En ella se dispusieron dos pinturas del entorno de Zoppo di Gangi, entre las cuales se mostraba a San Eloy como obispo. No obstante, las primeras representaciones del santo en Sicilia se remontan al siglo XII, en el mosaico de la Capilla Palatina[23]. Además de en Palermo se reprodujeron las imágenes del patrón de los orfebres por otros puntos de la geografía siciliana donde también se puede contemplar la huella de San Eloy, y por extensión de los gremios del metal. Este es el caso de la obra ubicada en la Catedral de Nicosia, una pintura del español Juan de Mata, realizada en 1536 para la iglesia de San Eloy de la misma ciudad. En ella se muestra al santo obispo en el momento de bendecir con su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene el báculo. Más inte-

18 Para conocer más acerca de la Iglesia de Sant'Eligio degli Orefici de Roma, ver: M.V. BRUGNOLI, "Su Raffaello architetto. La Cappella Chigi e la Chiesa di Sant'Eligio". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* nº 16 (1969), pp. 1-31. S. RAY, "Sant'Eligio degli Orefici". *L'Architettura* nº 12 (1969), pp. 890-898. S. SALVO, "La Chiesa de Sant'Eligio degli Orefici". *Quaderni di Architettura e Restauro* nº 1 (1995). S. BARCHIESI. "Sant'Eligio degli Orefici". *Roma Sacra* nº 11 (1997), pp. 59-63.

19 A. SIMONI, "Il busto di Sant'Eligio nella Chiesa di Sant'Eligio deglo Orefici". *L'Urbe* nº 3-4 (1976). Unos años antes, en 1619, una reliquia de San Eloy ya había llegado a la Iglesia de Sant'Eligio dei Ferrari, por lo que puede considerarse un gesto para igualar a ambas cofradías, ver: J.C. AGÜERA ROS, "Sant'Eligio Degli Orefici…" ob. cit., p. 28.

20 http://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/maggiori/eligio/eligio01.htm. Consultada: 08/02/16.

21 Sobre el gremio de plateros de Palermo, ver: S. BARRAJA, "La confraternita di Sant'Eligio", en M.C. DI NATALE (coord.), *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*. Palermo, 1993, p. 70.

22 Este templo fue destruido durante los bombardeos de 1943, ver: R. LA DUCA, *Il peccato di «fare»*. Palermo, 1983, p. 216.

23 G. KAFTAL, *Saint in italian art. Iconography of the saint in central and south Italian schools of painting*. Florencia, 1965, p. 377. B. ROCCO, *La Cappella Palatina di Palermo*. Palermo, 1993, p. 101.

resantes son las pequeñas escenas que se ubican en los plintos de las columnas que flanquean la imagen principal, pues en ellas se pueden apreciar episodios de la vida del santo: cuando lucha con el diablo; en el momento que corta la pata a un caballo; el encuentro con el rey Clodoveo y una escena en la que pueden identificarse a los patrocinadores de la obra rezando delante de la tumba del santo[24].

Se pueden citar otros ejemplos repartidos por Sicilia, como la escultura en mármol de Filippo Pennino ubicada en el oratorio que el gremio de Alcamo tenía en la iglesia de Sant'Oliva. Una imagen de 1766 que vino a sustituir a una pintura del artista Mariano Smiriglio hoy desaparecida[25]. También en la Iglesia Madre de Gangi se dispuso una capilla en la que se ubicó una imagen en madera policromada del siglo XVIII de San Eloy, atribuida a Filippo Quattrocchi[26]. Un último testimonio del sur de Italia es el de la Iglesia de San Antonio de Mussomeli, donde se conserva una gran tela del pintor Giuseppe Di Giovanni, elaborada en 1863, en la que aparece San Eloy en su taller en el instante en el cual dos ángeles le van a depositar los atributos de obispo[27]. En el mismo templo también se encuentra una escultura del santo de 1873, obra de Francesco Biangardi[28].

La huella de San Eloy también tiene una importante manifestación en la mitad norte de Italia, si cabe, incluso con anterioridad y en mayor número que en el centro y el sur peninsular. Esto se debe a la relevancia de los gremios de ciudades como Florencia, Bolonia o Verona, enclaves donde los plateros desarrollaron su actividad con gran esplendor, por su prosperidad, ligada a la actividad comercial que desarrollaron durante un largo periodo de tiempo[29]. Principalmente la representación más usual fue aquella que le mostraba junto a otros santos con la Virgen. Así se ve en un fresco de la primera mitad del siglo XIV en la Iglesia de San Giovanni in Fonte en Verona, donde aparece de pie junto a otro santo enmarcando a la Virgen entronizada que sostienen al Niño Jesús. Casi a finales de ese siglo aparece en un políptico milanés junto a San Juan Bautista, obra del pintor florentino Nicolò di Pietro Gerini, que le ha plasmado sosteniendo el martillo con la mano derecha[30]. Ya en el siglo XV va a ser representado por Andrea di Giusto para la Iglesia de Santa María en Florencia, junto a San Jacopo, custodiando a San Antonio Abad. No obstante, más importante es la tabla de la Galleria Uffici, obra de Sandro Boticelli, en la que, bajo

---

24 V. ABBATE, "Matta me pixit: la congiuntura flanco-iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita", en T. VISCUSO (coord.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'eta di Carlo V*. Palermo, 1999, pp. 197-207.

25 M. VITELLA, "Alcune rappresentazioni di San Eligio nella Sicilia centro-occidentale", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 562-563.

26 A. CUCCIA, "Filippo Quattrocchi scultore in legno". *Kalos* nº 4 (2004), pp. 29-33.

27 M. VITELLA, ob. cit., pp. 563-564.

28 F. DELL'UTRI, "Opere dei Biangardi a Mussomeli", en F. DELL'UTRI et al. (coord.), *I Biangardi. La vita l'epoca le opere*. Caltanissetta, 1992, p. 109.

29 J.I. RUIZ LÓPEZ, "San Eloy en la Florencia del Trecento". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 231-240.

30 También ha sido atribuido a Luca di Tommè, ver: B. BERENSON, *Italian Pintures of the Renaissance*. Oxford, 1932, p. 314.

la escena de la coronación de la Virgen, aparece San Eloy junto a San Juan Evangelista, San Agustín y San Jerónimo. De finales de siglo es el fresco de Giovanni Battista da Norcia, ubicado en la Iglesia de San Agustín de Norcia, en el que está junto a San Antonio Abad y un donante en la coronación de la Virgen[31]. Del siglo XVI se puede citar la obra de Luca Signorelli para la Iglesia de San Antonio Abad de Sansepolcro en Arezzo, en la que figura a los pies de Cristo Crucificado. A grandes rasgos esta va a ser una de las imágenes que más van a mostrar a San Eloy, vestido como obispo junto a otros santos, como actor secundario de una imagen de mayor relieve, tal y como refleja Ubaldo Gandolfi en 1766 para la Iglesia de San Mamante en Medicina[32]. En esta ocasión, junto a San Lorenzo, Santo Antonio de Padua y San Ignacio, no lleva el martillo en su mano sino que a sus pies surge el yunque, herramienta indispensable en el taller de los trabajadores del metal. En un menor número de ocasiones la imagen de San Eloy se muestra por sí misma de forma independiente. Notable ejemplo de ello es la portentosa escultura de dos metros y medio en mármol que Giovanni Antonio di Banco realizó entre 1417 y 1421 para Orsanmichele en Florencia. En ella San Eloy porta sus atributos como obispo, mitra, báculo y un libro, mientras que aquellos destinados a simbolizar su función como orfebre se sintetizan en unas tenazas que se multiplican en el fondo de la hornacina donde se alberga la estatua.

Más interesantes van a ser sin duda las escenas en las que el protagonista es San Eloy, en las cuales, principalmente, se narra algún suceso de su hagiografía. Entre las primeras escenas que cronológicamente le tienen como foco principal se debe señalar la de su nacimiento. De este suceso se conserva en el Museo Cívico de la Spezia una tabla del Maestro de los santos Severino e Sossio, pintada en el último cuarto del siglo XV. En ella San Eloy aparece sobre los pies de una mujer que le acerca al fuego de la chimenea para calentarlo, mientras que la madre es atendida por otra mujer tras el parto. La escena, enmarcada en una habitación austera, cuenta con algunos detalles a destacar, como el gato que se sienta junto al fuego, los vasos y recipientes que se encuentran encima de la mesa y la mujer que al fondo, fuera de la estancia, llena un caldero de agua[33]. Dentro del conjunto de acciones que con mayor asiduidad van a desarrollarse en torno a la figura de San Eloy, destacan dos: la tentación del diablo y el santo sanando la pata a un caballo[34]. De la primera escena se conserva un ejemplo, aunque muy deteriorado, en la Iglesia de Santa Caterina dei Servi di María, en Treviso. En esta pintura mural anónima, del primer cuarto del siglo XV, se puede ver a San Eloy agitado, alzando su mano derecha hacía la figura negra que

31 F. TODINI, *La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento*. Milán, 1989, p. 81.

32 D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*. Turín, 1990, p. 254.

33 S. BOTTARI, “Una tavoletta del Maestro di San Severino”. *Arte antica e moderna* nº 2 (1960), pp. 160-162. A.G. MARCHI y F. ZERI, *Dipinti. La Spezia Museo Civico Amedeo Lia*. Milán, 1997, pp. 226-227.

34 V. CHIODI, “S. Eligio, patrono dei veterinari, degli allevatori e degli animali, nella storia en ella legenda”. *Atti della Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna* (1963).

representa el mal[35]. La segunda secuencia es aquella que narra el momento en el que arregla la pata de un caballo. En este sentido hay que recordar que San Eloy también es considerado patrón de los herreros, por ello, seguramente, este gremio de artesanos difundió esta iconografía a partir del siglo XIV, la cual es totalmente anacrónica, pues antes del siglo XI no se realizaba esta función, y San Eloy vive en el siglo VII. No obstante, este tema, que ha contado con escaso desarrollo en España, se fue reproduciendo con asiduidad por Europa, hasta el punto de ser una de las imágenes más identificativas del santo[36]. Entre los numerosos artistas que la han plasmado, se puede nombrar nuevamente a Sandro Botticelli, quien en 1490 pintó a San Eloy trabajando junto al fuego de su taller en el arreglo de la pata del caballo, que coloca sobre el yunque, golpeándola con su martillo. Completan la escena el caballo sostenido por otro personaje y una mujer que se está pinzando la nariz, recordando al diablo al cual San Eloy, que en esta escena no le presta atención, aplacó de la misma manera. En la misma ciudad de Florencia, y debajo de la gran estatua del santo en Orsanchimichele, se puede ver un relieve con la misma temática, obra de 1417 del mismo autor que la escultura, Nanni di Banco.

Ambas secuencias suelen tener como telón de fondo el taller del orfebre, lo que sirve para entablar un mayor vínculo figurativo con los plateros y herreros, quienes ven dignificado su oficio al trasladar su entorno a la imagen sagrada. Aquí se desarrolla también otra escena, menos abordada a lo largo de la historia, que es la que lo muestra en su taller recibiendo la visita de la Virgen, tal y como se refleja en la pintura de la Pinacoteca del Castillo Sforzesco. En este lienzo anónimo de la segunda mitad del siglo XVI, de posible factura lombarda, se puede ver a San Eloy, con los ornamentos de obispo, sobre una nube, inclinándose ante la Virgen con el Niño que se posicionan frente a él. Por debajo de esta composición un taller con media decena de plateros que están trabajando varias piezas en cada una de las etapas del proceso de manufactura[37].

Junto al gremio de plateros de Palermo, Nápoles y Roma, uno de los más significativos en Italia y, en concreto del norte de la península, fue el de Bolonia. En esta ciudad italiana se instituyó desde bien temprano la congregación bajo la protección de San Eloy[38]. En un primer momento los plateros aparecen agrupados junto a otros artífices de las artes del metal; concretamente, en 1267 se cuentan 51 orfebres dentro de este grupo[39]. Poco a poco, la intención de estos fue ir adquiriendo un mayor

35 F.M. ALBERTI GAUDIOSO, *Pisanello: i luoghi del gotico internazionale nel Veneto*. Milán, 1996, pp. 236-240.

36 L. REAU, *Iconographie de l'Art Chretiene*. Paris, 1958, pp. 423-424.

37 M.T. FIORIO Y M. GERBERI, *La pinacoteca del Castello Sforzesco*. Milán, 1987, p. 130.

38 F. FARANDA, *Argentieri e argenteria sacra in Romagna. Dal medioevo al XVIII secolo*. Forli, 1990.

39 Los orfebres forman parte a mediados del siglo XIII de una sociedad general que agrupaba a todos aquellos que practicaban la actividad metalúrgica. A su vez, esta agrupación formaba parte de la sociedad de las artes y las armas, que en suma era la que gobernaba la ciudad hasta la llegada del cardenal legado Bertrando del Poggeto en 1327, ver: M.G. TAVONI, *Gli statuti della società del Fabbri dal 1252 al 1579*. Bologna, 1974. W. SAMAJA, "L'arte degli orefici a Bologna nei secoli XIII e XIV".

protagonismo, y como fruto de su relevancia social y económica iniciaron los pasos para independizarse y formarse como gremio propio. El primero de los gestos fue tomar en 1281 a San Eloy como patrón de los orfebres[40]. Más adelante, en 1288, publicaron sus primeros estatutos, aunque no fue hasta 1298 cuando se alcanzó la autonomía total. Durante este periodo medieval el gremio boloñés fue uno de los más fecundos y prósperos del norte de Italia, como bien representa el número de artistas que forman la matrícula de 1298, con 242 inscritos, frente a los 96 de la Lombardía y los poco más de 100 de Siena, el centro más relevante de esta época[41]. El gremio continuó sin interrupción hasta 1797, cuando Napoleón lo suprimió, mientras tanto fue promulgando diferentes estatutos destinados a regir y controlar aquellos aspectos referentes al oficio y a la confraternidad[42]. Los primeros que ya de forma independiente se publicaron fueron en 1299 y en ellos fue insertada la representación en miniatura de San Eloy, la cual se repitió en los nuevos estatutos de 1336. Con el paso del tiempo fueron aumentando su poder, hasta el punto de que fueron incluidos en la corporación destinada a acuñar moneda, así como en otros órganos de gobierno[43].

Esta cofradía, al igual que el resto de gremios de plateros repartidos por Italia y Europa, rindió culto desde finales del siglo XIII a San Eloy[44]. Así queda plasmado en la reforma de los estatutos que se llevó a cabo 1627. Un nuevo ordenamiento al que poco después fue añadido un pequeño documento con ciertas rectificaciones. En estos estatutos, concretamente en el capítulo XVII, se dispone como debe ser la fiesta al patrón. Una jornada, la del uno de diciembre, en la que todos los talleres debían estar cerrados como signo de respeto y veneración. Los actos se iniciaban en la casa de la compañía, donde el altar debía de quedar adornado e iluminado de la mejor forma posible. Desde aquí, *il massaro*, jefe de la corporación, los oficiales y los miembros del consejo, tras escuchar misa, debían de dirigirse a la Iglesia dei Mendicanti, donde tenían una capilla propia para la veneración de San Eloy. Este último espacio también debía de ser ricamente engalanado, y en él se debían de llevar a cabo cuantas misas se pudiesen, siempre a cargo de la compañía[45]:

L'Archiginnasio nº 29 (1934), pp. 214-240.

40 También disponían de un escudo propio, formado por un cáliz de plata sobre el cual se sitúan cuatro flores de lis, todo ello sobre fondo azul.

41 Los plateros boloñeses fueron de los primeros en agruparse para conformar un gremio propio en Italia. Sólo de Venecia y Génova se tiene noticia de que con anterioridad a los de Bolonia ya estuvieran constituidos, ver: F. BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medievo en el Rinascimento*. Vicenza, 1981. G. ROCCATAGLIATA, *Orafi e argentieri genovesi*. Génova, 1984. Por el contrario, en ciudades como Milán hay que esperar hasta 1311, en Ferrara hasta 1371 y en grandes ciudades europeas como Praga a 1324, Mónaco a 1365, Viena a 1366 o Colonia en 1397. J.M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*. Munich, 1982.

42 R. PINI. *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*. Bolonia, 2007, pp. 13-15.

43 M. MARAGI, *Moneta e crédito a Bologna nell'antichità e nel Medioevo*. Bolonia, 1981.

44 I.J. GARCÍA ZAPATA, "El Gremio de Plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII: patrimonio, culto y fiestas", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 183-197.

45 Archivio di Stato di Bologna (A.S.B.). Arti. Arte de Orefici, Filcia. 23. Tom. 2. Riforma delli Statuti della Compagnia degli Orefici della Città di Bologna, Cap. XVII, pp. 12-13.



LÁMINA 1. *Capilla del Gremio de Plateros de Bolonia. Iglesia de la Piedad. Bolonia (Italia).*

> "… si ordina, che per tutto quel giorno tutti gli Orefici debbano tener chiuse le loro Botteghe, in segno, e per Veneratione del Santo medesimo, e vogliamo, che quel giorno si adorni, & illumini nella miglior forma possibile la Capella, & Altare di detto Santo, posta nella Casa della Compagnia, nella quale doveranno quella mattina radunarsi il Massaro, Uficiali, & Huomini del Conseglio (...) e dopoi ordinatamente andare con Signisero auanti, alla Chiesa de'Mendicanti di dentro, nella quale vi hà la stessa Compagnia l'Altare del glorioso S. Eligio, che pure doverà essere adornato, & iluminato, & a quello, insegno di Tributo, offerire una Torza di cera bianca, & iui ascoltare una messa tutto unitamente..."[46].

No se tiene la certeza de que el gremio de orfebres radicara en un primer momento en la Iglesia de Sant'Alo, según se conoce popularmente a San Eloy en Bolonia, de Vía Altabella, tal y como si hacía la congregación de herreros. El motivo es la presencia de otra iglesia dedicada a San Eloy en una calle adyacente a la llamada de los orfebres y, por tanto, próxima al emplazamiento de esta corporación[47]. Sin embargo, ambos templos desaparecieron, por lo que los dos gremios se vieron obligados a reubicarse en la Iglesia della Pietà, donde además se encontraban otras corporaciones como la de los sederos, carpinteros, boticarios y carniceros.

La capilla de los orfebres posee un retablo de madera dorada que responde a las pautas del retablo boloñés de principios del *Seicento*, aunque no pasa desapercibido su parentesco con la retablística española de esa centuria. La obra está compuesta por dos columnas en los extremos, remetidas y retranqueadas a la manera miguelangelesca, flanqueando la caja saliente, donde dos pilastras enmarcan la escena principal. El arquitrabe liso sustenta un friso con decoraciones vegetales, sobre el que a su vez se levanta el ático partido que sirve de asiento a dos ángeles con flores que flanquean el remate del retablo. En esta parte también se aprecia la repercusión miguelangelesca, dado que las volutas del remate siguen por debajo al modo de los sarcófagos de las tumbas de los Medici. En el centro del ático, una pequeña pintura con la representación de San Pedro y San Pablo completa la composición (lám. 1).

El gran lienzo de Alessandro Tiarini, alumno de Prospero y Lavinia Fontana, así como de Bartolomeo Cesi, fue encargado por el gremio en el primer cuarto del siglo XVII. San Eloy figura dando limosna a un pobre, una representación del santo poco usual, pero que se puede encontrar en algunos casos más: por ejemplo, en los estatutos del gremio de plateros de Toledo[48]. En el centro de la obra de Tiarini aparece el santo que por un momento deja de trabajar sobre la quimera de oro para dar limosna a un pobre que llega por su espalda. La pintura, de tonalidades frías, es

46 Ibídem, p. 13.
47 M. FINI, *Bologna sacra: tutte le chiese in due millenni di storia*. Bologna, 2007, pp. 65-66.
48 I.J. GARCÍA ZAPATA, ob. cit., pp. 183-197.



LÁMINA 2. *ALESSANDRO TIARINI. San Eloy dando limosna a un pobre. Iglesia de la Piedad. Bolonia (Italia).*

rica en detalles; así, más allá de la pieza de oro que está elaborando el santo orfebre, se puede apreciar el interior de un taller con la disposición de otras piezas. También aparecen otros personajes, entre los que destaca el niño, que bajo los pies del pobre está recogiendo unas monedas. La estancia donde se reproduce el hecho no se corresponde con un espacio cerrado, dado que del impetuoso cielo aparecen unos ángeles que portan la mitra y el báculo, que recuerdan la dignidad como obispo del santo. Un último detalle acerca del retablo viene a confirmar su pertenencia al gremio, y es que en la predela se pueden apreciar dos objetos propios de la producción del artista platero, como son un incensario y una naveta (lám. 2).

El programa iconográfico de la capilla es completado con otras pinturas de Tiarini. La primera de ellas, en el centro del arco, simboliza al Espíritu Santo. Al lado izquierdo, otra pintura, titulada milagro de San Eloy, representa al santo vestido de obispo en el centro de la composición, posiblemente muerto. A su alrededor se dispone un nutrido grupo de personajes que alterados gesticulan en torno a la figura del santo (lám. 3). La escena se produce en el interior de una gran estancia, que se abre para dejar ver en el fondo una arquitectura renacentista. En el flanco derecho se muestra las escena posterior, el tránsito de San Eloy, en el que nuevamente aparece en el centro de la composición, en un escorzo muy logrado. En esta ocasión no lleva las vestiduras de obispo, que se encuentran situadas encima de una mesa, junto a un acetre y un hisopo, sino que sobre su cuerpo se extiende una suave sábana blanca. De su cuerpo sale un haz de luz que se dirige hacía un ángel situado en el cielo. Alrededor del santo se encuentra un clérigo leyendo oraciones, otro sosteniendo una vela, uno más besándole la mano, otro reposando al lado del cuerpo y, completa la escena, una figura que implora al cielo, dirigiendo su mirada al ángel, como si fuera la única participe de los vínculos que se están produciendo entre San Eloy y el ángel. El resto de la capilla está decorado con una serie de estucos que enmarcan las pinturas y dos hornacinas laterales que contienen las esculturas de San Marcos y San Juan Bautista, ambas confeccionadas en madera dorada.

Al ubicarse también en esta iglesia el gremio de herreros no son esas las únicas pinturas referentes a San Eloy, sino que dos lienzos más, realizados en 1625 por el artista Giacomo Cavedone, muestran al santo. En esta ocasión tentado por el diablo y arreglando la pata al caballo. Ambas obras son de una gran calidad artística, como bien refleja el tratamiento de los pliegues de las ropas de la mujer, que simboliza al diablo, y el claroscuro tan característico de la pintura de este periodo. En esta escena San Eloy agarra con sus tenazas la lengua de serpiente que sale de la boca del diablo, caracterizado por una bella mujer, no obstante, sus rasgos monstruosos, como los cuernos de la cabeza, la propia lengua y la mano izquierda. El otro lienzo muestra a San Eloy sosteniendo la pata cortada del caballo, mientras que un joven individuo agarra al caballo blanco que se coloca al fondo de ambos personajes. La escena se desarrolla en el interior del taller del santo, pues el suelo está lleno de elementos metalúrgicos, incluso San Eloy aparece vestido como un trabajador[49]. La Pinaco-

49 A. CICATELLI, "Di alcune opere di Giacomo Cavedoni". *Bollettino d'arte del Ministero*

teca Nacional de Bolonia conserva la pintura principal de la capilla de los herreros, expoliada por los franceses a finales del siglo XVIII. La obra muestra al santo, identificado por la serie de instrumentos referentes a su oficio que se encuentran en el suelo, arrodillado junto a San Petronio, patrón de la ciudad de Bolonia, a los pies de la Virgen con el Niño. Una composición que claramente vincula al gremio, mediante su santo protector, con el santo al que está encomendada la ciudad[50]. La capilla, al igual que sucede con la de los plateros, cuenta con un importante retablo, cuyo remate lleva un tímpano curvilíneo partido, en el que se sitúan dos figuras femeninas en los laterales y Dios Padre en el centro. Las tres imágenes doradas de las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, completan la decoración de la capilla, en la cual se ha sustituido la pintura principal de Cavedone, por un Crucificado de Domenico Mirandola[51].



LÁMINA 3. *ALESSANDRO TIARINI. El milagro de San Eloy. Iglesia de la Piedad. Bolonia (Italia).*

della Educazione Nazionale (1930).

50 N. TARCHIANI, *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*. Roma, 1922, p. 64.

51 F. BERGONZONI, *Santa Maria della Pietà detta de' Mendicanti*. Bologna, 1998, pp. 25-27.

En la actualidad numerosos museos de Europa y de EE.UU. conservan obras artísticas de diferentes maestros de la mitad norte de Italia en las que se representa a San Eloy. Uno de los más prolíficos en esta temática es Niccolò di Pietro Gerini. Pintor florentino que además de la tabla que muestra a San Eloy junto a San Juan Bautista, ya abordada, realizó otras obras con el santo como protagonista. Una de ellas, conservada en el Musée du Petit Palais de Avignone, suma en la misma tabla la tentación del diablo y el arreglo de la pata del caballo, mientras que en la pieza que se encuentra en Londres sólo refleja la secuencia con el animal. No obstante, la más interesante de todas las piezas atribuidas al maestro florentino, es el funeral de San Eloy, ubicada en Múnich. En esta tabla aparece el santo acostado, vestido con las ropas de obispo, mientras que a su alrededor se dispone un nutrido grupo de personas: monjes, sacerdotes y pobres, que veneran su cuerpo. Destaca la obra por el cuidado de los detalles, como en el incensario y la naveta que porta uno de los acólitos, las velas y la cruz que llevan otros situados a los pies de la cama, o los mismos ornamentos de San Eloy.

Una de las temáticas menos reproducidas sobre la vida del santo es la de su consagración como obispo, de la que se conserva un ejemplo en el Ashmolean Museum of Art and Archeology de Oxford. En esta tabla del siglo XIV, atribuida a alguno de los destacados artistas veroneses de este momento, San Eloy aparece de espaldas al fondo de un templo, arrodillado ante el altar mientras que otro prelado le está colocando la mitra, asistido por tres acólitos. La composición destaca por la consecución de la profundidad, gracias a los personajes que se disponen en uve hasta el ábside[52]. Atribuida al mismo artífice es la obra del Museum of Art de Philadelphia, en la que la madre del santo predice la fama futura de su hijo. Para ello la pieza se divide en dos escenas, en el lado izquierdo, mientras está durmiendo recibe la visita de un águila negra, al otro lado, anuncia a un grupo de mujeres el futuro de su hijo[53]. Se suma a las dos piezas precedentes el nacimiento de San Eloy, que se encuentra en una galería privada de Londres. Estas tres secuencias debieron de formar un políptico dedicado al santo, dado que más allá de las semejanzas artísticas, la forma del perímetro de las tres obras coinciden[54].

Mejor suerte han corrido tres tablas pintadas por un anónimo sienes del siglo XVI, pues se encuentran en el mismo museo, concretamente en el Lowe Art Museum de la Universidad de Miami. Las tres escenas recogen sucesos de su vida, el arreglo de la pata del caballo, su funeral y una escena menos conocida, en la que varios mulos están pasando un río, mientras que en la otra orilla varios pastores con sus ovejas miran el paso de los animales. Al frente de este grupo, un personaje, que puede identificarse como San Eloy, levanta la mano, como si estuviera guiando al hombre que dirige a los mulos por el río[55].

52 F. ZERI, "Altri due scomparti veronesi della fine del '300". *Paragone* nº 107 (1958), pp. 65-66.

53 F. ZERI y B.B. FREDERICKSEN, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, 1972, p. 249.

54 R. LHONGI, "Due pannelli al seguito di Altichiero". *Paragone* nº 107 (1958), pp. 64-65.

55 F. ZERI y B.B. FREDERICKSEN, ob. cit., pp. 576 y 668.

Generalmente, siempre que es representado con otros santos, suele identificarse a San Eloy por llevar en su mano un martillo, tal y como sucede en las pinturas italianas que se hallan en el Pomona College Museum of Art de Claremont, o la del Museum Thorvaldsens en Copenaghe[56]. No obstante, existen variaciones, en las cuales San Eloy en vez de llevar el martillo porta objetos de plata, como se puede ver en la pintura del taller familiar de Francesco, Giacomo e Giulio Francia, pintores y orfebres boloñeses que despojaron a San Eloy de su martillo para ponerle en su mano derecha un cáliz y en la otra una jarra, ambas piezas de plata[57]. Lo que puede entenderse, dado que la obra es de principios del siglo XVI, como una diferenciación por parte de los plateros con el oficio más rudimentario y artesano de los herreros, simbolizados por el martillo.

A pesar de que en la mayoría de los casos las representaciones que se hicieron de San Eloy se produjeron en la Edad Media, es decir durante el periodo de nacimiento de los gremios de plateros, existe también un patrocinio en la Edad Moderna, como ya se ha visto en el caso de Bolonia, o como se puede ver en el Louvre, con la pintura del artista Gaetano Gandolfi, maestro boloñés que en 1780 pintó la famosa escena del caballo que es curado por San Eloy[58].

Esta serie de obras atestiguan la difusión del culto a San Eloy por el norte de Italia, evidenciándose como la devoción al santo por parte de los oficios del metal se remonta al siglo XIII, aumentando progresivamente durante el paso de los siglos, lo que demuestra la estabilidad con la que contó el gremio de plateros en las diversas ciudades italianas, fruto del noble arte que practicaban. Sin embargo, no se debe vincular solamente la figura de San Eloy a los orfebres, sino que en un primer momento fueron los herreros los encargados de patrocinar la imagen de San Eloy, un papel preponderante que poco a poco fueron perdiendo en favor de los plateros.

56 F. ZERI, "Il Maestro dell'Annunciazione Gardner". *Bollettino d'arte* nº 2, pp. 125-132.
57 F. ZERI y B.B. FREDERICKSEN, ob. cit., pp. 75 y 582.
58 D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*. Torino, 1995, p. 385.

Un aspecto poco conocido de los *Talleres de Arte* de Félix Granda: su arte civil

EMILIA GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO
Lda. en Humanidades y Gestión del Patrimonio Cultural

En el ámbito, aún poco explorado, de la platería del siglo XX no resulta desconocido para los especialistas el nombre de Félix Granda (Pola de Lena, 1868 -Madrid, 1954). Sus Talleres de Arte se intuyen, en efecto, como un centro de producción prominente en dicho período, en especial, durante la primera mitad del pasado siglo. A pesar del buen número de piezas que han sobrevivido hasta nuestros días, diseminadas en templos y museos eclesiásticos de toda España -y, en ocasiones, del extranjero-, el conocimiento sobre su figura y producción es aún limitado. Debemos el mayor avance de carácter global hasta la fecha sobre él y sus Talleres a Gerardo Díaz Quirós, al que se suman distintos estudios sobre piezas concretas, muchos de ellos aparecidos en anteriores números de esta publicación, que han ido contribuyendo asimismo a su divulgación[1].

1 El estudio más completo al respecto es la tesis doctoral de G. DÍAZ QUIRÓS, *Félix Granda Buylla y Talleres de Arte. Un siglo de arte sacro en España*, director M.C. MORALES SARO. Departamento de historia del arte y musicología, Universidad de Oviedo, 2004. Esta tesis permanece inédita, y nos ha sido imposible consultarla por el momento. Sí hemos tenido ocasión de consultar la tesina que la precedió, depositada por gentileza del autor en la biblioteca de la Fundación Félix Granda: G. DÍAZ QUIRÓS, *Arte y liturgia: la producción de Talleres de Arte en Asturias (1891-1936)*. Departamento de historia del arte y musicología, Universidad de Oviedo, 2000. Se han ido publicando, sin embargo, algunos importantes textos con las principales conclusiones de su investigación. El último de estos y, por tanto, el que ofrece una visión general incorporando nueva información es G. DÍAZ QUIRÓS, "Talleres de arte y el diseño de espacios interiores para el culto", en A.M. FERNÁNDEZ GARCÍA (coord.), *Decoración de interiores. Firmas, casas comerciales y diseño en Asturias, 1880-1990*. Septem Ediciones. Oviedo, 2012, pp. 55-103.

Todas estas investigaciones tienen, sin embargo, la característica común de estar centradas en la producción religiosa de Félix Granda. Por el contrario, el arte civil se trata de un terreno que hasta ahora ha permanecido casi sin explorar y que, de hecho, es raramente conocido o incluso ignorado prácticamente[2]. Este aspecto de su obra es en el que se centra este artículo, avance del tema al que dedicaremos nuestra tesis doctoral recientemente iniciada, y con la que esperamos aportar cierta luz a la valoración global de los Talleres de Arte[3].

Ciertamente, fue el arte religioso, en el que el presbítero asturiano volcaba *sus vocaciones artística y sacerdotal*[4], la razón de ser de los Talleres de Arte. Jamás se hubiera fundado la empresa de no ser para dar forma al idealismo que alentaba a Félix Granda, que pretendía con su acción nada más y nada menos que la renovación del arte sacro. Intención en la que resonaban los ecos del Movimiento de renovación litúrgica[5], del romanticismo, o del *Art & Crafts* de William Morris y John Ruskin, cuya influencia en su pensamiento queda plasmada en sus escritos; ecos que, de una u otra manera, también se hacen presentes en su obra civil.

Es posible que esta limitación de los estudios a su producción religiosa, aun siendo la más prominente, haya influido en cierta manera a una valoración menor de su figura y de su aportación al panorama artístico e industrial de la época. Félix Granda -como, por otra parte, tantos otros que aún permanecen olvidados- no ha alcanzado la divulgación de otros artistas de su época que, afortunadamente, son poco a poco recuperados por la historiografía, como la empresa de Vidrieras Artísticas de los hermanos Maumejean, la dinastía de ceramistas de los Zuloagas, Ruiz de Luna o, en el terreno de la platería y de forma más reciente, Juan José García[6]; figuras todas ellas a las que, como se mencionará más adelante, está unido por algún punto en común.

La preferencia de la historiografía por el arte civil se explica en parte por gozar éste de una mayor libertad, entendida siempre dentro de los límites del llamado arte

2 La obra civil no es, en absoluto, desconocida por Díaz Quirós, que la menciona en sus publicaciones, pero no le dedica un estudio independiente. Hay que sumar también el estudio de Y. KAWAMURA, "Las mazas de la Junta General del Principado de Asturias. Obras civiles de *Talleres de Arte* (1925)". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 313 y ss.

3 Esta tesis se está realizando bajo la dirección de José Manuel Cruz Valdovinos en la Universidad Complutense de Madrid.

4 Esta forma de describir a Félix Granda es un punto común en casi todos los textos que se refieren a él: J.M. DE COS Y MACHO, cardenal obispo de Valladolid, en F. GRANDA Y BUYLLA, *Talleres de Arte*. Imprenta de Blass y Cía. Madrid, 1911; D. ZURBITU, *Talleres de Arte y la renovación del arte litúrgico*. Madrid, 1929; T. GALLEGO, "El retablo de la iglesia de San Isidro de Dueñas (Una lectura crítica artístico-religiosa)". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* nº 48 (1983), p. 316. Esta última recoge el testimonio de su sobrina Maruja Granda, que vivió siempre con él y trabajó en Talleres.

5 Sobre su relación con el Movimiento de renovación litúrgica, ver E. GONZÁLEZ, "Don Félix Granda y Buylla: un artista para una renovación litúrgica". *Pax et Emerita, revista de teología y humanidades de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz* vol. 8 (2012), pp. 167-212.

6 Esta figura ha sido recuperada gracias a la tesis doctoral, inédita, de M.A. HERRADÓN FIGUEROA, *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*, director J.M. CRUZ VALDOVINOS. Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

decorativo, donde el sentido del gusto del comprador es el que tiene la última palabra. El arte civil de la época en la que nos movemos principalmente (c. 1904-1936) está destinado a un público conservador, no carente de inquietudes intelectuales y gusto refinado propios de esta Edad de Plata española.

Aunque no limitado a ella, Granda hallará en la clase aristocrática y dirigente su principal clientela. No es de extrañar, pues junto a la jerarquía eclesiástica, con la que convive en plena sintonía, suelen ser también compradores habituales de su obra religiosa. Una elección que resulta natural en este producto, donde su calidad es indiscutible, pero que es elocuente en el civil, donde la competencia es mayor y sólo el producto más apreciado por el mercado encuentra en él su lugar. El comprador de arte civil cuenta, además, con una ventaja respecto al religioso, y es que puede proceder con mayor libertad a la hora de adquirirlo, ya que no lo necesita para servir una estricta función específica.

Félix Granda explorará los lenguajes estéticos demandados por este perfil de cliente, con especial tendencia a una revisión historicista, pero revelando un lenguaje propio y reconocible en el eclecticismo. Comparte así un buen número de los estilos que practican otros artistas como los ya mencionados Vidrieras Artísticas de los hermanos Maumejean, los Zuloagas, Ruiz de Luna o, un poco después, Juan José García; cuatro ejemplos que sirven precisamente para ilustrar su posición, pues a los tres primeros los superó al alzarse con la medalla de oro de la Exposición de Arte Decorativo del Círculo de Bellas Artes de 1911[7], y el cuarto se formó, precisamente, en los Talleres de Arte. Fue, además, Maumejean un socio habitual en sus proyectos, como también lo fue el arquitecto Luis Bellido, otro nombre destacado[8]. La alabanza de la crítica y el apoyo intelectual se hacen patentes, en especial, en esas fechas y la siguiente década. En el opúsculo publicado con motivo de esa exposición, Rafael Doménech lo ensalza como lo más destacado de la misma; pero, además, le distinguirán con sus menciones, trato y a menudo amistad figuras de la talla de Fernando Arbós, Antonio Palacios, Concha Espina, Juan Bautista Lázaro, Cecilio Pla y el propio Alfonso XIII.

Las fuentes indican una producción civil abundante y bien aceptada de la que, como suele ocurrir en todas las épocas, han llegado a nuestros días pocas obras localizadas, en comparación con las religiosas. Nunca habría sido posible plantear esta hipótesis de no ser por la abundante documentación gráfica y material que se conserva en el Archivo de la Fundación Félix Granda (AFXG). Estas fuentes demuestran que tuvo una entidad propia dentro de la producción de Talleres, y que su proporción no fue en absoluto desdeñable, dando muestras de calidad destacada especialmente en las piezas de orfebrería, al igual que ocurre con su arte religioso.

---

7 Cabe señalar que el premio se concedió por votación del público. Ver R. DOMÉNECH, *Exposición de artes decorativas*. Madrid, 1911.

8 Luis Bellido y Félix Granda colaboraron en varios proyectos, de los que cabe destacar la parroquia de San Juan el Real en Oviedo, Santo Tomás de Canterbury en Avilés o la iglesia para la casa noviciado de las Madres Reparadoras en Chamartín de la Rosa, Madrid. También fue el arquitecto de buena parte de los propios Talleres de Arte, cuya ampliación proyectó en 1913.

Diversas circunstancias han hecho que esta parte de su obra, cuya producción decae tras la Guerra Civil, fuese prácticamente ignorada. Influye en ello la atención en exclusiva que Félix Granda dedica al arte sacro en sus escritos, una de las razones que, tras su muerte, lleva incluso a pensar erróneamente al nuevo Consejo de administración que su deseo era dedicarse únicamente a la producción religiosa[9]. No tenemos elementos de juicio suficientes para valorar su postura al respecto después de la Guerra, pero sí para convenir que, de pensar así, no lo hizo antes de la contienda. Muestra de ello son el elevado número de obras de las que tenemos constancia, así como que le diera cabida en la cuidada edición de su libro-catálogo *Talleres de Arte*[10], y su repetida reproducción en las fototipias realizadas de sus piezas por Hauser y Menet[11]. Todo apunta a que el arte civil era una rama más de su negocio, una distinción que por cierto no hará, como veremos más adelante, con la joyería.

Fuera de su diferente consideración por la historiografía, de su menor pervivencia y de la voluntad artística e ideológica subyacente, que se presenta casi en exclusiva en el arte sacro, lo cierto es que son pocas las diferencias entre su producción religiosa y civil, pues comparten autores, influencias artísticas, métodos de ejecución y, a menudo, clientes. Hemos de situarlas, por tanto, en un escenario idéntico, siguiendo el mismo proceso dentro del complejo del Hotel de las Rosas, en el que se ubicaban los Talleres. En esta finca que se levantaba en el Paseo Izquierdo del Hipódromo de Madrid, adquirida por Félix Granda en 1903, se incardinaban los distintos talleres -platería, broncistas, fundición, cincelado, esmaltes, joyería y escultura, entre otros- cuya labor coordinada daba forma a las creaciones dirigidas por Granda. Él, bajo el cargo de Director Artístico de la empresa, ejercía una función de guía y de engranaje entre ellos. Comparten también la diversidad de disciplinas que abordan, y que se traducen en distintas áreas de negocio. En el caso del arte civil, son cuatro las que a grandes rasgos podemos delimitar: decoración de interiores, orfebrería civil, joyería y mobiliario.

La decoración de interiores, en la que la confluencia de oficios necesarios para su ejecución la acercaban más a la obra de arte total que buscaba Félix Granda[12], dejó muchos ejemplos en el arte sacro, pero parece haber sido un terreno poco practicado en el ámbito civil, en el que sin embargo está documentada alguna muestra notable. En este punto de la investigación únicamente conocemos con detalle su intervención en el palacio de los duques de Santa Elena en Madrid, del que se conservan abundantes documentos en el AFXG, actualmente desaparecido. Conocido hasta entonces como Villa Olea, estaba situado en el paseo de la Castellana esquina con la calle de Fortuny, donde aún hoy se puede ver el cenador del antiguo jardín, dentro de las dependencias de la embajada de Alemania. La primera intervención de

9 AFXG. Carpeta *Estudios TAG 1960-80*, "Informe sobre Talleres de Arte Granda", 8 de julio de 1958.

10 F. GRANDA Y BUYLLA, ob. cit.

11 Esta conocida firma realizó un gran número de fototipias de las obras realizadas en Talleres, destinadas a fines comerciales, que hoy se conservan en el AFXG.

12 G. DÍAZ QUIRÓS, "Talleres de Arte…" ob. cit.

los Talleres en el palacio está documentada en 1917, si bien es posible que existiera una segunda intervención en 1927[13]. En este palacio, en cuya decoración también participaron los Maumejean[14], Talleres realizó los relieves escultóricos en escayola del interior del atrio, una escultura exterior y varios elementos muebles del interior, así como probablemente la ebanistería presente en puertas y otros elementos. Está bien identificada la autoría de dos lámparas de bronce. Con este material también se realizaron las rejas de entrada al palacio, que debieron ser muy similares en su factura a las que aún hoy se conservan en el coro de la catedral de León[15].

La escasa documentación administrativa conservada nos impide conocer el número total de obras que se realizaron y valorar con exactitud su peso específico en el negocio, pero como ya avanzábamos, suponemos que debieron ser escasas. En ese sentido apuntan las únicas actas del Consejo de administración que se conservan de la época[16], y que refieren un pleito mantenido en 1914 con el señor Enrique Gosálvez, a propósito de las obras que se habían realizado en su casa, en el nº 9 de la calle Príncipe de Vergara en Madrid. Fue probablemente una de las causas que lleva al Consejo, en 1915, a manifestar su voluntad de abandonar esta línea de negocio, aduciendo la imposibilidad de lograr beneficio debido a la alta competencia y reservándose la opción de realizar sólo aquellas "*que por su carácter excepcionalmente artístico consintieran un mayor beneficio y ofrecieran toda clase de garantías de ser cobradas* (…)". Pero, curiosamente, en esas mismas actas se cita con posterioridad, en 1917, el proyecto realizado en el palacio de la futura duquesa de Santa Elena, doña Clotilde Gertrudis Gallo y Díaz de Bustamante, por entonces condesa viuda de Viesca. O bien el Consejo vio más garantías de cobro en este caso, o bien les convenció Félix Granda de su valor artístico. También recogen las actas en ese mismo año "*las obras de decoración en el edificio del Banco Español del Río de la Plata*", en la calle Alcalá de Madrid, hoy más conocido como el edificio de las Cariátides, proyectado y dirigido por Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, de las que no se conocen más datos en este punto de la investigación. No deja tampoco claro el acta

13 Así lo hace pensar las fechas estampadas en algunos de los dibujos de varios elementos del palacio que se encuentran en el AFXG, y que se refieren precisamente a este año de 1927. No es un dato concluyente, pues en los planos se suelen encontrar diversas fechas, con frecuencia dispares, que corresponden al encargo, y que debía ser orientativa para los obreros. Sin embargo, tendría sentido que el cuidado reportaje fotográfico a cargo de Hauser y Menet tenga lugar en esta fecha, y no en 1917, año que se nos antoja un poco temprano para el inicio de la relación comercial entre esta casa fotográfica y los Talleres. De corresponder a la primera fecha, se trataría de uno de sus primeros trabajos de fotografía comercial para Talleres, ya que las fotografías del libro catálogo de 1911 están firmadas por otros autores, responsables también de las fotografías divulgadas con motivo de la Exposición de Arte Decorativo del Círculo de Bellas Artes de ese mismo año.

14 Su firma es claramente visible en la vidriera que cubría el claustro del palacio. AFXG. Colección fotográfica, *Series en sobres*, R.02.1990 y copias (R.03.3549 y ss., entre otras).

15 Encargadas por el marqués de Cerragería en 1915. Ver E. de LEGUINA Y VIDAL, barón de la Vega de Hoz, "Los Talleres de Arte fundados por D. Félix Granda y Builla". *Arte Español* año V, tomo III, nº 1 (1916), pp. 21-31.

16 AFXG. *Borradores…*, "Sesión [*sic*] del Consejo de Administración del 9 de Mayo [*sic*] de 1914".

citada si el Consejo se refería sólo a las obras de decoración civiles o también a las religiosas, pero lo cierto es que estas últimas no fueron jamás abandonadas, a pesar de que la prodigalidad artística y económica de Félix Granda reducía también su margen de beneficio con cierta frecuencia[17].

Aunque destinadas a un uso exterior, también debían depender del departamento de decoración los monumentos, de los que hay documentados al menos dos de carácter civil, además de placas destinadas a su instalación en fachadas. Uno de ellos se trata, además, de una de las escasas obras localizadas; es el monumento dedicado a Juan Vázquez de Mella, originalmente ubicado en la plaza madrileña de la Platería, y hoy en la que hasta hace poco llevaba su nombre, en la actualidad de Pedro Zerolo, y que fue probablemente ejecutado por el escultor Julio Vicent Mengual[18].

Casi siempre vinculado a la decoración interior debió estar, si acaso llegó a tener suficiente entidad, el mobiliario. De existir, su identificación, al no ser preceptivo su marcado como en la plata, es prácticamente imposible, aunque resta al menos un probable vestigio, que es la mesa que existía en el despacho de Cándida Granda en el Hotel de las Rosas, que hoy se encuentra en la sala del archivo de la Fundación Félix Granda.

Por su parte, la joyería nos ofrece un caso muy singular. Se conocía por fuentes orales la existencia de un taller, que al parecer dirigía directamente Cándida Granda (1878-1959)[19]. Esta hermana de Félix Granda fue una figura crucial en los Talleres, cuyo papel exacto en ellos es sin embargo de difícil reconstrucción. Fueron ella y su marido, Santiago Sampil, quienes seguramente proporcionaron al sacerdote apoyo económico para iniciar su empresa y quienes le ayudaron a cimentarla[20]. Al quedar viuda y sin hijos en 1912, permanecerá junto a su hermano toda su vida, dedicada profesionalmente a los Talleres. En 1913, el Consejo de administración le adjudica un sueldo como secretaria de la dirección[21]. Durante la enfermedad de los últimos años de Félix Granda debió ejercer como directora, y será nombrada presidenta del Consejo. Pero, dejando de lado sus funciones generales en la empresa y volviendo al taller de joyería, parece éste en efecto ligado a ella, pues no hace jamás Félix Granda una mención al mismo. De hecho, no existía documentación alguna sobre él en las colecciones del AFXG hasta que en 2013 se incorporaron a sus fondos 1.300 documentos -dibujos en su inmensa mayoría- que, por su pequeño formato,

17 En estas mismas actas se congratula el Consejo por el inicio de las obras de San Juan el Real de Oviedo, que en absoluto pudieron ser rentables, por las constantes rebajas que hubo de hacer Félix Granda y los retrasos en los pagos. No era esto exclusivo de la decoración, pues algo similar ocurrió con la custodia procesional y políptico de la catedral de Burgos, en la que el prurito artístico le llevó a exceder en casi 100.000 pesetas el presupuesto con el que contaba el Cabildo, lo que finalmente le llevó a rebajarles cerca de 50.000 pesetas.

18 Decimos esto a falta de identificar sin lugar a duda que es él quien efectivamente aparece trabajando en el busto en una fotografía conservada en el AFXG. Colección fotográfica, *Series en sobres*, R.02.0284.

19 Esta noticia nos fue transmitida por Gerardo Díaz Quirós.

20 G. DÍAZ QUIRÓS, "Talleres de Arte…" ob. cit.

21 AFXG. *Borradores…*

habían pasado inadvertidos en un armario en la empresa de Talleres de Arte Granda, y que conformaban el archivo de joyería que hasta entonces se daba por perdido. Esta producción tiene, según creemos, entidad suficiente para dedicarle una investigación aparte, no sólo por su magnitud sino por la ocasión que puede representar recuperar la desconocida figura de Cándida Granda.

Entre todas las anteriores, y salvo la producción de joyería, de la que por el momento no podemos aportar más datos, la única que debió proporcionar beneficios significativos y a la que se prestó especial atención fue la orfebrería. Bajo esta denominación se aglutinaban indistintamente los trabajos de los talleres de platería y de broncistas, refiriéndose por tanto a objetos realizados en plata, bronce o latón.

La orfebrería, tanto en el ámbito civil como en el religioso, fue el área en que los Talleres de Arte obtuvieron mayor notoriedad y calidad artística, al margen de la escultura en los momentos en que contó con maestros de la categoría de José Capuz, Juan Adsuara o Julio Vicent. Puede afirmarse que alcanzaron en ella un cierto estilo propio, fácilmente reconocible, en especial en sus cincelados y repujados, pero también en la inclusión de elementos no tan frecuentes en otras firmas, como las tallas de marfil.

Su importancia parece constatarse por la abundante documentación gráfica conservada en el AFXG, en contraposición con el resto de áreas mencionadas del arte civil. Resultan especialmente relevantes las fotografías y fototipias conservadas, destinadas a componer álbumes que se presentaban o enviaban a los clientes[22]. Son también frecuentes las reseñas localizadas en las fuentes hemerográficas contemporáneas, que parecen extinguirse con la Guerra Civil.

Al igual que los nombres de Capuz o Adsuara nos permiten ubicar aunque sea someramente el estilo, calidad e importancia de las obras de los Talleres, un mayor conocimiento de los nombres de sus empleados en la orfebrería sería francamente útil en este sentido. Pero, si la cuestión de la autoría se antoja difícil en la escultura, donde el renombre y estudio dedicado a algunos de los artistas permite atribuir algunas piezas, en el de la orfebrería se torna imposible. Es cierto que tampoco tendría sentido tratar de identificar *autores*, pues recordemos que se trata siempre de un trabajo de taller que fundamentalmente se rige por las directrices del diseño ideado y sancionado por Félix Granda, pero no es un punto carente de interés; sirva como ejemplo señalar que en los Talleres trabajaron Maese Calvo, el reconocido platero burgalés, Germán Gil Losilla, destacado esmaltista de Zaragoza, o el madrileño Juan José García, ya mencionado. La identificación de los trabajadores es no obstante penosa, al no conservarse en el AFXG ninguna lista de personal previa a 1940. A esto se suma el número elevado de empleados en los talleres de platería, cincelado y repujado, joyería y broncistas.

22 Se conservan en el AFXG cinco álbumes de cartulina de estas características con fototipias, uno dedicado íntegramente a orfebrería civil y otro a la decoración del palacio de los duques de Santa Elena, y otros tres con copias de dibujos -probablemente diazotipias- de sagrarios y copones.

En estos cuatro talleres, generalmente bien nutridos de aprendices, se realizaba el grueso del trabajo en orfebrería, pero participaban también en él otros, como el de esmaltes, marfiles y, muy especialmente, los de fundición y de modelado en cera, así como el imprescindible de dibujo en la génesis del proyecto. El concurso de todos ellos permitía un resultado refinado, que se hacía patente de forma singular en los encargos de mayor importancia.

El método de trabajo era el mismo que seguía la orfebrería religiosa. Por un lado, existían una serie de objetos que podríamos llamar *de catálogo*, que se fabricaban siguiendo un modelo prediseñado y de los que parece ser que se disponía de forma más o menos habitual para su venta directa. Estos eran, por tanto, modelos que se repetían varias veces, a pesar de lo cual el resultado rara vez era idéntico, especialmente en las piezas repujadas, en las que los cinceladores acomodaban el diseño según su destreza y gusto, buscando normalmente demostrar su maestría[23]. Por otro lado, existían las piezas *de encargo*, que se diseñaban a raíz del mismo y para un cliente o función específica. En estos casos, ha de tenerse en cuenta que, aunque puedan tratarse estas piezas de composiciones únicas, incorporan a menudo modelos ya utilizados en otras ocasiones, aunque dándoles normalmente un sentido nuevo. Puede pensarse que esto respondía a la reutilización de modelos de fundición, lo que por supuesto era frecuente, pero también ocurría en otros casos en los que tenía que reproducirse de nuevo a mano, como los esmaltes, tallas en marfil o repujados. Lógicamente, la reutilización de un modelo previo reducía los costes, cuando menos, en su diseño. Su aprovechamiento posterior, sin embargo, suele hacerse de forma ponderada, acertada, generando obras en sí mismas únicas a pesar de la repetición de alguno de sus elementos.

Idénticos son, también, los distintos períodos que pueden delimitarse en la trayectoria de los Talleres, a lo que nos ayuda en las piezas de plata su imprescindible marca. Se da además la circunstancia de que los Talleres utilizaron en el período de nuestro estudio un número notable de marcas, de las que conocemos cinco distintas entre aproximadamente 1903 y 1956. La escasez de piezas físicas, que obliga a estudiar las piezas a través de la documentación gráfica, hace que pocas veces pueda determinarse si la pieza estaba marcada -y por tanto, si era de plata[24]- y con qué punzón lo estaba. A pesar de esta limitación, creemos haber alcanzado la acotación cronológica del uso de cada una de ellas, que proponemos a continuación (lám. 1).

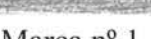
Son tres las marcas que identificamos como anteriores a 1913, cuya utilización parece coexistir en el período inicial de la empresa, desde que se establece en el Hotel de las Rosas hacia 1903, siendo poco probable su uso anterior, hasta su conversión en sociedad anónima en abril de 1913. Resultan, por esta razón, poco frecuentes. Dada su probable simultaneidad, es posible que cada una tuviera un significado propio, es decir, que se escogiesen en función de las características de la pieza. Guardan

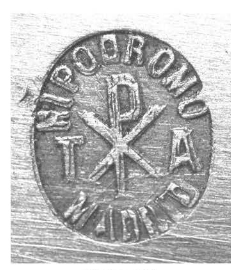
23 Entrevistas a Alberto Vozmediano. 2014.

24 El marcado se solía reservar, en efecto, a las piezas de metales preciosos, aunque alguna vez lo hemos encontrado en piezas de latón, en este caso sin contraste, como es natural.

Marcas nº1, 2 y 3. c. 1903-1913



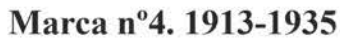

Marca nº 1



Marca nº 2



Marca nº 3 y contrastes


Marca nº4. 1913-1935

Marca nº5. 1935-c.1956





Contrastes c. 1903 - c. 1988





Anterior a 1935



Posterior a 1935 - Nº 1



Posterior a 1935- Nº 2 y marca

LÁMINA 1. *Marcas y contrastes de Talleres de Arte anteriores a 1956.*

importantes similitudes entre sí. Son las tres ovaladas, formándose su contorno por las palabras "HIPODROMO" y "MADRID", separadas en la mitad del óvalo por dos iniciales, que flanquean el emblema inscrito en cada una. Es en estos dos últimos elementos, iniciales y emblema, en los que difieren. Una de ellas presenta dispuestas a los lados las letras "F" y "G", iniciales de "Félix Granda". Flanquean un crismón que ocupa el interior del óvalo. En este caso, la marca aparece rehundida. Otra de las

marcas, por el contrario, se presenta en relieve. Comparte con la anterior el crismón como emblema, acompañado esta vez de las letras "T" y "A", iniciales de Talleres de Arte. De estas dos se conservan en la colección de patrimonio de la Fundación Félix Granda los punzones de marcado. No así de la tercera identificada en este período, que sólo hemos localizado hasta el momento en dos piezas. Comparte con la primera las letras "F" y "G" y el estar rehundida, pero su motivo central no es esta vez el crismón, sino un ramillete con tres flores, anticipando la siguiente marca que utilizarán los Talleres y que resulta la más conocida.

El crismón y el ramillete son dos elementos identificativos para Félix Granda, que los utilizará tanto en el sello que incluye en la portada interior de su libro catálogo, en el que a modo de emblema resume la misión de su empresa, como en los escudos del dintel de la puerta de entrada al jardín del Hotel de las Rosas.

El uso específico que se dio a cada marca, si, como parece, no se utilizaron indistintamente, no hemos podido aún esclarecerlo. Sí parece que la tercera marca, la del ramillete, sin el crismón y tan poco frecuente, se reservase para el arte civil, pues a éste pertenecen las dos piezas en que lo hemos identificado.

La cuarta marca, a la que nos referíamos anteriormente, es quizá la más conocida de todas. En un cuadrado rehundido, de esquinas redondeadas, aparecen en relieve un ramillete con tres flores de cinco pétalos, y a los lados del tallo las iniciales "T" y "A". Suele estar acompañado de una o dos marcas con el contraste "916" de la ley de la plata. Comienza a aparecer en las piezas posteriores a la constitución de la compañía como sociedad anónima, por lo que todo apunta a este hecho como motivo para el cambio de marcado. Era utilizado indistintamente en piezas religiosas y civiles. Cubre un largo período de tiempo que coincide, además, con el de mayor esplendor de los Talleres, siendo sus fechas límite aproximadas 1913 y 1935. También se conserva en la Fundación Félix Granda su punzón de marcado[25].

La quinta marca presenta, en el interior de un hexágono, una "T" y una "A" superpuestas y estilizadas, en relieve sobre el fondo rehundido. En las piezas de plata aparece acompañada por una estrella de cinco puntas, que marca su ley, de 915 en esta etapa. Este nuevo cambio de marcado es fruto de la adaptación al reglamento de metales preciosos formulado en el decreto de 29 de enero de 1934[26], pero ateniéndose a lo estipulado en su reforma de 29 de agosto de 1935[27]. La diferencia entre ambos en cuanto a lo que nos compete aquí estriba en el dibujo de la marca del platero, que en el de 1934 establece que ha de ser numérica -recogiendo el número asignado al fabricante y el del laboratorio donde se ensaye, y que podía acompañarse de otra marca distintiva- y que en el de 1935 permite incluir en el hexágono "*la letra, símbolo o distintivo que de su casa elija y le sea aprobado a cada fabricante*". El punzón de esta marca no se conserva ni en la FXG ni en los Talleres de Arte Granda.

25 Ésta es, de hecho, la que incluyen en su conocido libro A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 827.

26 *Gaceta de Madrid* nº 33, 2 de febrero de 1934, pp. 879 y ss.

27 *Gaceta de Madrid* nº 244, 1 de septiembre de 1935, pp. 1.739 y ss.

La datación que nos ofrece esta quinta marca es compleja, ya que como mínimo abarca desde 1935 a 1956. Llega por tanto a emplearse en algunas piezas anteriores a la Guerra Civil, que pertenecen al período que hemos descrito como de mayor esplendor, pero se utilizará principalmente después de 1939. Aunque a grandes rasgos puede decirse que la calidad general de las piezas decae después de la Guerra, lo cierto es que aún se realizarán piezas verdaderamente excepcionales. Del mismo modo, el producto de Talleres se adaptaba dentro de un margen a las capacidades adquisitivas de sus clientes, por lo que también se fabricaron antes de la contienda piezas más corrientes. Esta marca, en definitiva, no nos permite discernir bien a qué período corresponden las piezas que la llevan, pero sí podemos decir de ellas que representan el período final de la vida de Félix Granda, desde sus 67 a sus 86 años.

Aunque la legislación sobre marcado de metales preciosos no se modificará hasta 1988, fecha en la que muchos fabricantes mantienen aún la marca inscrita en el hexágono, la de Talleres sufrirá tres modificaciones más. La primera debe de tener lugar entre 1956 y 1962, con motivo del cambio de denominación de la empresa, que tras la muerte de su fundador pasa a llamarse Talleres de Arte Granda, y que presenta un cuadrado rehundido de esquinas redondeadas, en el que se inscriben formando un triángulo las letras "TAG". La segunda es similar en todo, salvo en el uso de una tipografía diferente en las iniciales. La tercera es idéntica a la anterior, eliminando el contorno para adaptarse a la legislación de 1988. Esta, que no se adopta hasta la década del año 2000, es la que utilizan actualmente. Nuestro estudio pretende limitarse, *a priori*, al período anterior a estas tres últimas marcas.

Es posible también que existieran otras marcas de menor tamaño, destinadas a objetos en las que no pudieran estamparse las anteriores, como las joyas. Únicamente se ha identificado una ellas, en una figura fundida de una custodia que se conserva en la colección de la FXG. Debido a su tamaño, que coincide aproximadamente con los 0,8 mm. que estipulaba la ley de 1934 para estas marcas, no se distingue su dibujo interior, aunque su contorno hexagonal es perfectamente visible. Está acompañada por el contraste de ley en forma de estrella, del mismo tamaño. Otros elementos de la custodia presentan efectivamente la marca hexagonal descrita como quinta en este documento, y el contraste en forma de estrella.

Por otra parte, podría conjeturarse que existiera el hexágono numérico que estipulaba el reglamento de 1934, pero no parece que llegara a fabricarse, pues todo indica que Talleres se adaptó tardíamente al mismo, utilizando directamente la quinta marca.

Existe, también, una marca que no coincide con las descritas, que aparece entre las piezas fotografiadas en el libro catálogo de 1911, la mayoría de las cuales son bandejas acusadamente modernistas. Las imágenes no permiten observarla con gran detalle, pero se distinguen tres estrellas de seis puntas distribuidas en triángulo, y a los lados, dos pequeños rectángulos hundidos, tal vez con la ley inscrita. Siempre aparecen con la misma distribución. Puede tratarse de otro punzón utilizado por los Talleres, pero con él sumarían cuatro los distintos anteriores a 1913, no presentando además similitudes con los tres descritos. No puede descartarse esta posibilidad,

pero parece más probable que procedieran de otro fabricante. Su inclusión en el libro de 1911 tal vez indique que Granda había llegado a un acuerdo con él, o que incluso fuera un platero que hubiera pasado a formar parte de su plantilla.

Respecto a los contrastes, resulta algo sorprendente que se conserven dos punzones en la FXG, que corresponden al contraste de ley de 916 y a la estrella de cinco puntas. Tal vez la legislación anterior a 1934 fuera más permisiva al respecto, pero la estampación del contraste por el fabricante está expresamente prohibida en el reglamento de ese año. Probable y sorprendentemente desconocedores de esta cuestión, puede que estamparan ellos mismos el contraste. Se conocen, además, dos versiones de este contraste: una, en la que es visible en relieve el trazo del pentáculo, lo que coincide con el punzón conservado en la FXG, y otra en la que la estrella aparece enteramente en relieve. Algo que o bien se debe al uso de distintos contrastes, o bien a una estampación defectuosa.

Ya se ha señalado que, ocasionalmente, las piezas en latón presentan también la marca sin contraste. Es más habitual que incluyan una placa o una inscripción grabada, en la que el texto habitual suele ser: "TALLERES DE ARTE / Director FÉLIX GRANDA / HIPÓDROMO – MADRID". En época posterior, probablemente a raíz del derribo del Hipódromo de la Castellana en 1933, estas señas son sustituidas por la nueva denominación de la calle, Agustín de Bethencourt, y el número, que fue en distintas épocas el 7, el 9 y el 15.

Asentadas estas cuestiones y volviendo a centrarnos exclusivamente en la orfebrería civil, son varios los tipos que hemos logrado identificar por el momento, siendo posible elaborar una lista de ellos gracias al material gráfico conservado en el AFXG. Las piezas abarcaron tanto el ámbito público como el doméstico. Entre las primeras, abundan las placas conmemorativas, trofeos y otros objetos dedicados al homenaje o recuerdo de distintos personajes. Es cierto que la función final de éstas suele ser su exhibición privada por parte de quien las recibe, pero en esos casos las englobamos en esta categoría por ser su primer fin el homenaje público. Entre las segundas, encontramos tanto objetos utilitarios -juegos de café y té- como los de simple ornato -platos, bandejas, etc.-.

Su estilo artístico -pues si en alguna época cabe seguir utilizando este término es, precisamente, la que abarca el cambio del siglo XIX al XX- se mueve próximo al historicismo que caracteriza en esos momentos al llamado arte decorativo. En un primer momento, se aprecia la reproducción más o menos literal de piezas románicas, góticas y renacentistas, en lo que el mismo Félix Granda denomina "*objetos de arte retrospectivo*", que avanza hacia la recreación de estos estilos y a un eclecticismo, a medida que se perfilan unas características propias. Indudablemente ejerce cierta influencia en ello el método de trabajo, en el que de forma progresiva participan los obreros y artistas, realizando algunas aportaciones, siempre dentro de los límites impuestos por el director, que dan muestra de su creatividad. El resultado es la interpolación fluida, cuando no mezcla completa, de elementos decorativos contemporáneos en lenguajes estéticos que recrean el pasado. La combinación, sin embargo, surge normalmente de forma natural que resulta armoniosa. Por lo demás,

se deja sentir también la inclinación de Félix Granda por la ornamentación inspirada en la naturaleza, en formas que recuerdan a las influencias recibidas de movimientos como el *Art&Craft* o la *Sezession*, así como la presencia del modernismo y del *art decó*.

En el ámbito de lo público, las **placas conmemorativas** son el tipo de objeto más frecuente, además del más interesante desde el punto de vista documental por la cantidad de datos históricos que nos aportan sus inscripciones. Es la categoría de mayor variedad tipológica y formal. En ocasiones, los diseños son interpretados como **marcos** para pergaminos iluminados. Hasta la fecha, hemos recopilado setenta y cuatro fotografías y cuarenta y ocho dibujos en el AFXG, que muestran un total de noventa y ocho objetos únicos.

A este tipo corresponden cuatro de las únicas piezas localizadas, que pertenecen a las colecciones de Patrimonio Nacional, y que se encuentran, todas ellas, ubicadas en la Biblioteca Real[28]. La primera es un marco de oro, plata y esmaltes que contiene un diploma iluminado que el Cuerpo de Inválidos entrega a la reina Victoria Eugenia, y que data de 1910[29]. Se encuentra protegido por un estuche de madera en forma de pequeño armario, obra también de los Talleres. La segunda es de nuevo un marco, realizado para contener la última cuartilla escrita por Marcelino Menéndez Pelayo, realizada hacia 1912[30]. La tercera es una placa ofrecida al rey Alfonso XIII por la Asociación de Registradores de la Propiedad en 1917, con motivo de su aceptación de la presidencia de honor de la misma[31]. La cuarta es, de nuevo, un marco que contiene un documento iluminado, documentado en 1925, obsequio de los diputados provinciales a los Reyes[32].

Es precisamente la segunda una de las piezas en las que aparece la tercera marca, que creemos reservada a la obra civil anterior a 1913: un óvalo conformado por las palabras "HIPÓDROMO" y "MADRID" con tres flores inscritas en el centro, flanqueadas por las iniciales "F" y "G". A ambos lados de la marca se dispone el contraste, "LEY" en la izquierda y "916" en la derecha.

La placa ofrecida por la Asociación de Registradores de la Propiedad que citábamos en tercer lugar (lám. 2), realizada en 1917, presenta ya la marca que catalogamos como cuarta, de contorno cuadrado con esquinas redondeadas en el que se inscribe el ramillete de tres flores flanqueado por "T" y "A". Es una placa de corte rectangular horizontal, de plata y plata dorada[33], fundida, repujada y calada, marfil y esmalte, montada sobre una plancha de madera de contorno tallado. Sus medidas

28 Aprovechamos para hacer constar nuestro agradecimiento a Amelia Aranda Huete, conservadora de Patrimonio Nacional, por su accesibilidad y amabilidad a la hora de estudiar estas piezas, que hemos podido contemplar *in situ*.

29 Al encontrarse protegida por su estuche, no hemos podido aún contemplar esta placa recientemente. El nº de inventario del estuche es 10013053.

30 Patrimonio Nacional, nº de inventario 10013023.

31 Patrimonio Nacional, nº de inventario 10013050.

32 Patrimonio Nacional, nº de inventario 10013102.

33 No nos es posible confirmar sin lugar a dudas los materiales, pero a éstos apunta la documentación y su examen visual.

son reducidas: 27 x 25 x 3,50 cm sin contar con el soporte de madera, y 30,5 x 27,5cm con él. Además contiene tres inscripciones; en una placa inferior:

> "A S. M. EL REY ALFONSO XIII (Q. D. G.) / QUE MAGNANIMO SE DIGNO ACEPTAR LA PRESI- / DENCIA DE HONOR DE LA ASOCIACION DE REGIS- / TRADORES DE LA PROPIEDAD DE ESPAÑA. / LA ASOCIACION AGRADECIDA POR LA HONRA RECIBIDA".

En el relieve de marfil, dos inscripciones:

> "QUI VERO CUSTODIT LE / GEM BEATUS EST" y "CUM LEX DEFECERIT DISSI / PABITUR POPULUS".



LÁMINA 2. *Placa. Obsequio de la Asociación de Registradores a Alfonso XIII. Patrimonio Nacional, nº de inventario 10013050* (Fotografía: © PATRIMONIO NACIONAL).

Encastrada en un pequeño marco montado sobre la tabla de soporte, exenta de la placa, hay una cartela rectangular apaisada, en la que dos figuras tenantes repujadas sostienen el marco en cuyo interior está grabada la inscripción dedicatoria. La placa propiamente dicha, que remeda la arquitectura de un retablo plateresco, está compuesta por tres cuerpos horizontales. El primero conforma una suerte de predela escalonada con un ancho voladizo, estructura que se repite en los cuerpos superiores. Cuatro figuras de *puttis* de plata en su color, que resaltan sobre el fondo dorado, hacen de atlantes de un entablamento que separa éste del segundo cuerpo. Otros dos *puttis* sostienen una guirnalda en el centro. El segundo cuerpo está formado por una placa central de marfil tallado en relieve, en la que se desarrolla el asunto, enmarcada por un doble marco repujado y flanqueada por cuatro columnas abalaustradas de marfil, dispuestas simétricamente. Las columnas están parcialmente cubiertas por grutescos repujados y calados de plata dorada. El asunto de la placa de marfil está compuesto por tres grupos escultóricos. El central, en un plano superior y marcando el eje de simetría, representa una figura femenina sedente. Al lado izquierdo, una figura femenina con peplo derrama líquido de un jarro en un cuenco sostenido por otra figura femenina, ataviada de forma similar, que se sienta sobre un barril del que salen frutos como si se tratara de una cornucopia. En el lado derecho, dos figuras masculinas luchan entre sí, sobre una cabeza de venado que yace a sus pies. Detrás de sí, otra figura masculina contempla la escena y levanta su mano en actitud de pacificación. Sobre las escenas laterales se disponen las dos inscripciones latinas referidas. El tercer cuerpo está formado por un entablamento de cornisa lisa y sin remate. El friso consta de un fondo repujado de plata dorada, sobre el que van aplicadas las figuras de ocho marmosetes[34] de plata, separados en dos grupos por el escudo central. Éste cuenta con dos tenantes de plata que sostienen la cartela en la que va engastada una chapa oval esmaltada con el escudo de España, todo ello timbrado con una corona real calada y engastada con brillantes y rubíes.

Esta pieza ilustra la complejidad iconográfica con la que Félix Granda dota a sus obras, que a menudo resulta imposible de desentrañar si no se tiene la suerte de contar con sus notas descriptivas. Con muy buen sentido, su ficha de catalogación, elaborada en 1990, interpreta en la figura sedente central la custodia de la ley, y en los grupos laterales, la paz y la abundancia por un lado, y por otro, la guerra y las penalidades. Nada nos habría hecho descifrar su verdadero significado, distinto de éste, de no ser porque aparece transcrito en una publicación contemporánea[35], que lo recoge pormenorizadamente. Representa la figura central a la Ley Hipotecaria, "*amparando el dominio, figurado por un mensajero suyo que interviene pacificador en la lucha de dos hombres primitivos que pugnan por*

34 Aunque la palabra marmosete (del francés *marmouset*, monigote) se aplicaba con más frecuencia en el ámbito de la imprenta, debe ser el nombre que Félix Granda da a estas figuras encorvadas, pues es el que figura, aunque con la grafía incorrecta "marmoceset", en la "descripción según nota" a la que hace referencia el artículo de prensa en el que aparece la pieza, y que seguramente no era otra que la que habituaba a entregar Granda con sus obras.

35 *La Reforma. Revista notarial* año XIII, nº 650, Madrid, 12 de abril de 1917, pp. 593 y 594.

la posesión de una res cazada", y respecto al otro grupo, "*fomentando el crédito territorial, encarnado en una ninfa que apaga la sed de la madre Agricultura, de cuyo asiento, figurado por un tonel, brotan raudales de agua y frutos*". Aún va más allá el documento, desvelando que la arquitectura de la pieza se inspira en la reja de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, del "*estilo plateresco, el más genuino español, contemporáneo de la Pragmática de los Reyes Dª Juana y D. Carlos I, de 1539, que a petición de las Cortes de Toledo creó el Registro de la propiedad* (…)". Granda incorpora incluso fundamento bíblico para el tema elegido, pues las frases en latín están tomadas del libro de Proverbios (29, 18): "*Cum prophetia defecerit, dissipabitur populus; qui vero custodit legem beatus est*" -"cuando no hay profetas, el pueblo se desmanda; quien observa la ley es dichoso"-, aunque intercambiadas entre sí y con una ligera modificación, que convierte la palabra "*prophetia*" en la más conveniente "*lex*".

Otro tipo de carácter público será el **trofeo**, realizado siempre bajo la forma de copa, y que en ocasiones tiene simplemente el fin de objeto conmemorativo u honorífico. A través del AFXG conocemos dieciséis modelos de trofeos, a los que se suman dos localizados en la prensa contemporánea, uno de ellos en México. Estos modelos eran a veces utilizados como simple objeto conmemorativo, como fue la copa obsequiada en 1922 al capitán Mariano Marfil García, con motivo de su nombramiento como subsecretario de la presidencia del Consejo de Ministros[36].

De carácter más marcadamente público son las **mazas**, de las que hasta ahora sólo se ha identificado un posible diseño entre los dibujos del AFXG. Éste se encontraba clasificado junto con las mazas y varales procesionales, por lo que tal vez el estudio pormenorizado de éste grupo aporte alguna nueva pieza de este tipo. Algo similar ocurre con los **bastones de mando**, que presentan similitudes con los realizados con fines religiosos, así como con los **bastones** de uso personal. Solamente se ha identificado un diseño inequívoco de bastón de mando, encargado para don Marcelo Azcárraga por sus hijos con motivo de su nombramiento como Capitán General en noviembre de 1911[37]. Existen otros cinco diseños de bastón, aunque de extrema sencillez, en los que es imposible identificar su función. Dentro del ámbito militar, se han identificado también dos **empuñaduras** de espada.

Otros tipos son utilizados indistintamente para la función pública como para la ornamental, y aún es más, tanto para la religiosa como para la civil. Este es el caso de las **arquetas** y **cofres**, de muchas de las cuales es imposible discernir su uso. Existe un total de doscientos treinta y cinco documentos en el AFXG que contienen imágenes de arquetas, de los que noventa y dos son diseños dibujados a mano, y el resto, fotografías en distintos soportes. Hay entre ellas algunas de gran riqueza técnica, como el arca con que obsequió España a Perú en el centenario de su independencia en 1921[38], o la entregada a los actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza

36 AFXG. Colección fotográfica, *Series en sobres*, R.03.1532 y R.03.1537 y ss.

37 AFXG. Planos y dibujos, Archivo de joyería, nº J-974.

38 AFXG. Colección fotográfica, *Series en sobres*, R. 02.0053, R.02.0054, R.02.0055 y R.02.0063.

en el homenaje brindado por el Ayuntamiento de Madrid[39]. Recrean generalmente los estilos románico, hispano-islámico y renacentista.

Menos numerosas resultan las **cubiertas de libros**, de las que se han podido identificar nueve diseños, correspondiendo cuatro de ellos a fotografías en distintos soportes. Entre ellas, hemos podido documentar una realizada para un álbum regalado al general Francisco Aguilera en 1917 por los antiguos cadetes de las Salesas, sus compañeros de promoción, con motivo de su -breve- nombramiento como Ministro de Guerra[40].

Ya en el ámbito doméstico, encontramos objetos funcionales, objetos de ornato y otros de uso mixto. Este es a menudo el caso de las **bandejas** y, con menos frecuencia, de los **platos**. En las bandejas se observa un predominio de la funcionalidad, destinadas a menudo a acompañar a los **juegos de café y té**. Entre las bandejas se pueden identificar tres tamaños distintos: uno grande, de más de 70 cm de longitud, otro mediano, en torno a los 40 cm, y otro pequeño, de unos 20 cm. Las primeras son siempre rectangulares y de fondo liso, ocasionalmente provistas de asas. Entre las segundas abundan ya las destinadas en exclusiva a la ornamentación, con abultados relieves repujados en sus fondos. Pueden ser ovaladas o rectangulares, existiendo también un ejemplo de contorno hexagonal. Las de menor tamaño suelen estar destinadas a bandejas para cartas o de tocador, siendo las menos frecuentes. Hasta la fecha, hemos recopilado doscientos cuatro documentos en el AFXG, entre los que se han distinguido ochenta piezas únicas fotografiadas.

Los platos forman también una categoría numerosa, que nos han dejado ciento noventa y dos documentos con sesenta y seis piezas distintas identificables. De estos podemos afortunadamente contemplar una pieza, que se halla expuesta en el Museo de la catedral de la Almudena[41] (lám. 3). De plata torneada y repujada y de 70 cm de diámetro, perteneció a los duques de Santa Elena, cuyo escudo de armas -tres lises sobre campo de azur timbrado con la corona ducal- puede verse en una cartela que tiene la pieza en el borde. Curiosamente, en la fotografía que se conserva en el AFXG, que es la que aquí aportamos, no aparece aún el escudo. Esto puede indicar que fuese una pieza *de catálogo* adaptada tras su compra a los requisitos del cliente. En ese mismo sentido apunta la existencia de otra pieza realizada según el mismo diseño, pero con diferente ejecución[42].

Por su parte, de los juegos de café nos restan muchos diseños -sesenta y nueve dibujos- pero escasas fotografías, entre las que no llegan a identificarse más de cuatro juegos completos. La abundancia de diseños habla, sin embargo, de una producción nada desdeñable. Algunos son juegos completos, que constan de hasta siete piezas más bandeja.

39 Ibídem, R.02.0066 y R.02.0067.

40 Ibídem, R.02.0521.

41 La pieza aparece reproducida en M.T. FERNÁNDEZ TALAYA y J. JUNQUERA Y PRATS, *Catálogo del Museo de la Catedral Metropolitana de Santa María la Real de la Almudena*. Madrid, 2007, p. 57.

42 AFXG. Colección fotográfica, *Series en sobres*, R. 02.178 y R.02.0266.



LÁMINA 3. *Plato. Museo de la catedral de la Almudena* (Fotografía: AFXG, R.02.0266, negativo sobre vidrio, c. 1915).

De otros objetos vinculados a la mesa, sólo existe cierto vestigio, como ocurre con las **paneras**, de las que hay fotografía de tres modelos, y las **soperas**, de las que sólo hay una fotografía y tres diseños. Algo similar ocurre con los **jarros**, de los que existen cuatro diseños, y que además suelen aparecer mezclados en el AFXG con los lavabos de uso litúrgico, con los que además probablemente compartían modelo.

Ese mismo uso indistinto para lo religioso y lo civil lo encontramos a menudo en los **candelabros** y en las **lámparas**, aunque también es posible distinguir entre ellos algunos inequívocamente por sus elementos. De los candelabros se conservan cincuenta y tres dibujos y dos fotografías, mientras que de las lámparas cabe destacar dos, de fuste escultórico, que formaron parte de la decoración del palacio de los duques de Santa Elena.

Se han conservado también fotografías de dos **juegos de tocador y** uno **de aseo**, de los que no se conserva ningún diseño.

De uso ornamental debieron ser los cuatro modelos de ***tankard***, que resultan excepcionales por tratarse, además, de un objeto poco frecuente en España. Asimismo, se conservan siete modelos de **jarrones** distintos.

Esta lista de tipos no debe tenerse en ningún caso por cerrada. Del mismo modo que no se conservan fotografías de ninguna de las piezas de joyería, o que no existe dibujo de piezas que sí aparecen en los fondos fotográficos, pudo ocurrir lo mismo con otros objetos que fueran fabricados pero de los que no nos ha quedado constancia.

Conclusión

La profundización que deseamos llevar a cabo en este tema de estudio habrá de aportarnos en el futuro más datos sobre la clientela que adquirió estas piezas -tal vez incluso la suerte nos permita localizar alguna-, y un análisis detallado de las características artísticas de esta producción. Aún nos queda por delante un arduo trabajo de clasificación de materiales -pues los fondos del AFXG no cuentan sino con un inventario somero y no sistemático-, de visitas a otros archivos y de catalogación, de cuyos frutos esperamos dar rendida cuenta.

No obstante, los resultados alcanzados en este punto de la investigación nos parecen alentadores. El material acopiado en esta primera aproximación responde sin ambages la pregunta que presentaba la hipótesis inicial: ¿existió una producción de arte civil relevante en Talleres de Arte? Aun habiendo dado tan sólo estos primeros pasos, creemos demostrado que sí, que se trata de un ámbito que merece un mayor conocimiento. Esperamos haber sabido transmitir su valor y despertar el interés por el tema con este breve artículo.

Un cáliz para San Esteban de los Olmos

CÉSAR GONZÁLEZ ZAMORA
Ingeniero de Caminos

Luis Sarmiento de Mendoza, embajador de España en Portugal, dona hacia 1538 al Monasterio franciscano de San Esteban de los Olmos un magnífico cáliz adornado con las figuras de los Padres Seráficos de la Regla de San Francisco. En esta obra, el platero burgalés Pedro de Porres asoció el arcaísmo típico de sus producciones de sabor gótico con elementos novedosos en la platería renacentista de Burgos.

Descripción del cáliz (lám. 1)

Plata sobredorada en la totalidad de la pieza, excepto en la base.

Altura:	25,5 cm
Diámetro máx. de la copa:	11,0 cm
Diámetro máx. del nudo:	7,5 cm
Diámetro máx. de la base:	18,2 cm

Leyenda: CALICEÁ o SALUTARIS o ACIPTAÁ o ET o NOMEN o DI

Marcas (en el exterior de la copa):
- •De localidad: Cabeza de rey sobre castillo. Debajo, la leyenda BVRGOS.
- •De contraste: Cuadrado partido en 4 cuarteles. Arriba: D/S. Debajo: A/A.
- •De platero: En tres líneas: P / …O / … … S

Burilada: Una, en la base.

Conservación: Excelente. Estañado de una grieta en la peana, sobre su parte no vista.



LÁMINA 1. *PEDRO DE PORRES. Cáliz para San Esteban de los Olmos. Burgos (1536-1539).*

La copa es cónica, de ángulo bastante abierto, siguiendo el perfil de las tipologías góticas. Se adorna con una leyenda paralela al labio que, contenida entre dobles líneas grabadas, recoge un verso del Salmo CXV de la Vulgata (*Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo*), que hemos visto sobre otros ejemplares burgaleses. El grabador de la leyenda no sabía latín y ha cometido alguna falta ortográfica seria, como se puede comprobar. También, y por encima de las líneas que contienen a la leyenda, aparece un trapecio entre la D y la I finales: o como inédito signo de abreviatura para *Domini*, o, mejor, como presunta E, al darse cuenta el grabador de que había olvidado dicha letra al escribir *Dei*.

La subcopa, calada, repite seis veces un diseño de eses contrapuestas, de las que nacen, simétricamente, hojas y volutas, que confieren al conjunto un generoso aspecto vegetal y algo recargado. Se corona por una fina crestería de flores de lis, y, en su base, junto al contacto con el carrete superior del astil, presenta dos molduras estrechas, decoradas, respectivamente, por ondas y por un delicado sogueado que veremos, más adelante, repetido en otras zonas del cáliz.

El astil, de abajo a arriba, ofrece, en primer lugar, un carrete ancho, de poca altura, que apoya sobre la peana; la pared del carrete se decora con un dentado vertical, de tradición gótica, siguiendo un patrón decorativo que se verá, más tarde, en la pestaña vertical de apoyo de la peana. Encima, se presenta un carrete de perfil hiperbólico, que se separa del anterior mediante una moldura convexa decorada con bolas. Sobre este carrete apoya el nudo, que se describirá en el siguiente párrafo. Por último, y sobre el nudo, se muestra otro carrete análogo al anterior, apoyado sobre una base estrecha y convexa.

El nudo (lám. 2) consiste en dos placas circulares iguales, en cuyos bordes corren sendos cordoncillos sogueados. En cada placa apoya, externamente, la base de una moldura convexa y gallonada. Ambas placas están separadas, entre sí, 3,5 cm, mediante seis columnas iguales; estas son de fuste periforme en su parte superior y cilíndrico debajo, quedando, como solución de continuidad, un carrete intermedio con tres lentejas paralelas. El centro del nudo, contenido entre las placas circulares descritas, es un cuerpo prismático hexagonal; en cada cara del prisma se abre una hornacina que alberga las figuras, en bulto redondo, de la Virgen María y de cinco Santos. La Virgen está representada de pie, con las manos juntas, sobre una placa de rayos, y, sobre su vientre, apoya vertical la imagen del Niño. El plano de su derecha presenta a San Esteban, reconocible por su ropaje diaconal, y por estar sosteniendo una piedra, símbolo de su martirio. A continuación, San Bernardino de Siena, junto a las tres mitras en el suelo que no quiso aceptar en vida; lleva un libro en su mano izquierda y, con la derecha, mantiene una cabeza humana, que es excepcional en la iconografía del santo, estando pendiente su significado. Luego aparece San Francisco de Asís, genuflexo, recibiendo las llagas, con la imagen del Crucificado arriba, a su derecha. En quinto lugar está la figura de San Antonio de Padua con el Niño Jesús en sus brazos. Y, por último, San Buenaventura, con su largo báculo rematado en cruz, libro y capelo de cardenal.



LÁMINA 2. *Nudo del cáliz para San Esteban de los Olmos.*

El pie es estrellado, compuesto por seis lóbulos recortados que alternan con otros tantos picos. Su perfil es convexo, rematando en una pestaña vertical, en la que apoya, decorada con dentado o falsas ventanas, que no calan. Toda la decoración del pie es repujada, siendo muy acusados sus relieves; en cada panel aparece un motivo diferente *a candelieri*, siendo todos muy próximos entre sí, excepto uno en el que está representado, como motivo central, un Cristo en la Cruz, soldado, de bulto redondo.

El cáliz forma parte, ahora, de la colección González Zamora, después de haber permanecido muchos años en la colección de José María del Rey, en Madrid.

Atribuciones, cronología y destino del cáliz

La relativa claridad del punzón de ciudad permite, a pesar de su borrosa condición, asegurar que se trata del, llamado por Barrón, Burgos-7, característico del período 1500-1560. El punzón de los marcadores es nítido: se corresponde con el de los plateros Adán Díez y Andrés Gallo, quienes ejercieron sus cargos entre noviembre de 1536 y julio de 1539, entendiendo aquel autor que pudo seguir marcándose la plata burgalesa con dicho punzón hasta julio de 1541, fecha en que son nombrados los nuevos marcadores.

El punzón del platero, escalonado en tres líneas, aunque parcialmente frustro, puede identificarse, con total seguridad, con el de Pedro de Porres, cuyas obras conviven con distintas parejas de marcadores a lo largo de la vida activa de su taller. Dentro del conjunto de piezas que conocemos de este platero, el porcentaje más elevado corresponde, precisamente a las marcadas por la pareja Díez-Gallo. Debemos de entender que se trata del período más intenso de su larga producción, de la que se hablará más adelante.

La iconografía representada en el nudo del cáliz permitió reconocer la institución para la que fue fabricado. La identificación inmediata de San Francisco, San Bernardino y San Antonio, empujó hacia un convento franciscano o de clarisas. A estos santos se unió pronto la posibilidad de que el Padre de la Iglesia representado fuera San Buenaventura. Hasta ahí, todos eran santos de la Regla de San Francisco, incluidos los dos Seráficos (el Fundador y San Buenaventura). La canonización más moderna corresponde a San Bernardino y se produjo en 1450. La Purísima Concepción, aquí representada como orante y con el Niño sobre las entrañas, fue un tema especialmente defendido por los franciscanos desde su fundación. Faltaba ubicar a San Esteban, con pocos conventos en todo el mundo franciscano bajo su advocación. En España solo localizamos el de Cehegín (Murcia), el de Priego (Córdoba), fundado en la segunda década del XVI, como bien nos advirtió Jesús Rivas, y el burgalés y desaparecido de San Esteban de los Olmos. En dos de estos casos, los conventos tomaron el nombre de una ermita precedente. La ubicación geográfica de cada uno de ellos, solo deja la posibilidad de que el cáliz estudiado perteneciera al tercero de los mismos, ubicado en las afueras de Villímar, un pueblo de origen medieval cerca de la ciudad de Burgos.

El respaldo al supuesto anterior lo da el sepulcro de Doña María Manuel, hoy conservado en el Museo de Burgos. Su hijo, de quien se hablará más adelante, fue el fundador del Monasterio de San Esteban, y quiso que esta descendiente del Infante Juan Manuel estuviera a los pies del altar mayor de la iglesia. El lucillo del sepulcro, atribuído a Simón de Colonia, exhibe los escudos de la familia y las representaciones de los Santos Francisco, Antonio de Padua, Bernardino y Esteban: el mismo elenco franciscano, junto con el Protomártir, que presenta el cáliz que estudiamos.

El Monasterio de San Esteban de los Olmos

A las afueras de Villímar corre el arroyo de los Descalzos, un pequeño afluente del río Vena que atraviesa la ciudad de Burgos. Ese topónimo y una torre herreriana almenada es todo lo que queda como recuerdo de San Esteban de los Olmos. Tras la Desamortización se desmontó cuidadosamente cada sillar para construir una fábrica de harinas próxima, que ya no funciona.

Lo que hoy se puede saber de aquel importante cenobio viene de la mano de Fray Domingo Hernáez de la Torre, quien publica en Madrid, el año 1722, su *Chronica de la Provincia de Burgos de la Regular Observancia*. Veinte años después, el también franciscano Manuel Garay complementa algunos datos en su *Compendio Chronológico de la Santa Provincia de Burgos*, publicado en Pamplona. Con los datos recogidos de estas obras y con leves aportaciones, Fray Ignacio Omaechevarría escribió la historia de tan importante cenobio a mediados del siglo XX[1], sin que conozcamos posteriores trabajos.

San Esteban de los Olmos terminó siendo, en pocos años, el más importante de los conventos nacidos bajo el celo fundador de Fray Lope de Salazar y Salinas, uno de los tres discípulos (con Santoyo y Pedro Regalado) del austerísimo y reformista Villacreces. La fundación ocurre en el año 1456, pasando a formar parte de la custodia de Santa María de los Menores. Fray Lope se anduvo resistiendo a los Observantes, quienes terminaron desplazando jurídicamente a los Conventuales, y San Esteban de los Olmos vino a convertirse en el mejor ejemplo burgalés en el que, respetándose la Observancia, pervivió la filosofía eremítica y las formas duras de vida predicadas por el fundador. Sus frailes iban por los pueblos de la comarca mendigando, llegando en ocasiones hasta áreas alejadas de la Provincia, como el Condado de Treviño, de donde se conserva una Sentencia, de 1492, a favor de los frailes de San Esteban para que se les deje pedir ayudas, sin que sean entorpecidos en estos menesteres por persona alguna (se referían, indirectamente, a los antonianos, del hábito de San Antonio Abad, que iban mendigando con el cerdito, y que parece que habían sido expeditivos, en algunas ocasiones, para evitar la competencia seráfica).

1 I. OMAECHEVARRÍA, "Un Plantel de seráfica santidad en las afueras de Burgos: San Esteban de los Olmos". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González*. Obra estructurada en 16 capítulos publicados entre los años 1951 y 1957.

Fray Lope encontró en la figura del recién nombrado obispo de Burgos, Luis Osorio y Acuña, la ayuda perfecta. El patrimonio familiar de esta aristocrática familia era muy importante y, con él, comienzan las donaciones y presentes que, a lo largo de los siglos XV y XVI, va a recibir el Monasterio. Para empezar, el obispo Osorio le regala a Fray Lope unos terrenos de su propiedad, que incluían una ermita advocada a San Esteban. Hermanos de madre del obispo eran Don Pedro Girón de Acuña, arcediano de Valpuesta, y Antonio Sarmiento Manuel, Alcalde Mayor de Burgos. Ambos van a tener un papel definitivo en el engrandecimiento monacal. Tales son sus aportaciones que serán nombrados Patronos del Monasterio. Este privilegio les permite usar la nave principal de la iglesia conventual para colocar, a los pies del altar mayor el sepulcro de su madre, Doña María Manuel, al que nos referimos anteriormente. Será Luis Sarmiento de Mendoza quien pueda dar cumplimiento a la voluntad de su padre, haciendo que las estatuas yacentes de este y de su mujer, doña María de Mendoza, se instalen a un lado de la de su abuela, y, al otro lado, la de su tío Don Pedro Girón.

El epitafio de la tumba de Antonio Sarmiento y su mujer cita las fechas de fallecimiento de ambos: respectivamente, 1523 y 1513; también facilita el año de realización del sepulcro: 1548. Es, obviamente, un encargo de su hijo Luis, pues sus hermanos varones Garci, Antonio y Francisco habían muerto muchos años antes; el primero en el desastre de los Gelves, en 1510; el segundo, siendo Regidor de Burgos, en 1515; y el tercero, el inolvidable Francisco Sarmiento de Mendoza, como capitán de su gloriosa Compañía del Tercio Viejo de Sicilia, en la defensa heroica de Castilnovo, que fue arrasado por Barbarroja en 1539.

Luis Sarmiento de Mendoza

Nace en Burgos, el estratégico año de 1492. Es nieto de Garci Fernández Sarmiento y de doña María Manuel, por la parte de su padre, y de Pedro González de Mendoza y Luna y de Isabel Zúñiga de Avellaneda, por la de su madre.

Hemos visto arriba que fue, en su familia, el varón superviviente a los desastres con el Turco, tozudamente acumulados durante la vida del Emperador Carlos. La razón es que se dedicó, esencialmente, a la vida de la política y la Corte. Casi todas las familias aristocráticas distribuían a sus hijos en puestos para la Administración del Estado, para la Iglesia y para el Ejército. Queda muy claro que el futuro de Luis Sarmiento fue enfocado hacia la primera ocupación. Su bautismo político ocurre en enero de 1515, al suceder en el Regimiento burgalés a su hermano Antonio, por fallecimiento de este, quien a su vez había recibido el cargo, por designación real, a la muerte de Garci, el primogénito y primer Regidor de los tres hermanos. Su padre, Antonio Sarmiento, le cedió su cargo de Alcalde Mayor de Burgos el año 1517, cuando Luis cumple 25 años de edad. Conservará este puesto hasta 1554.

La lealtad de los Sarmiento al Emperador Carlos durante la guerra de las Comunidades fue decisiva en las futura carrera política de nuestro personaje. En las revueltas callejeras de 1520, Francisco Sarmiento logra defender varios barrios bur-

galeses manteniéndoles fieles a la causa realista. Su hermano Luis, nuestro personaje y, a la sazón, Alcalde Mayor de Burgos, es comisionado, en enero del año siguiente, por el Condestable de Castilla para que negocie con su lejano pariente Pedro de Ayala, conde de Salvatierra, la suspensión del cerco de la ciudad, consiguiendo la retirada de las tropas comuneras del Norte, reclutadas en las merindades burgalesas, las cuales tenían previsto el sitio de Burgos, junto con el ejército del obispo Acuña que se acercaba por el sur de la plaza.

García Rámila sitúa a Luis Sarmiento en el cerco y gobierno de la plaza fuerte de Casal[2], en el Monferrato, que se había pasado a los franceses, a quienes derrotaría el ejército de españoles en setiembre de 1536, a las órdenes del Marqués del Vasto.

Fue Caballero de Santiago, obteniendo el cargo de Comendador de Biedma. Después dejó esta Orden para ocupar la Encomienda de Almuradiel, perteneciente a Calatrava. En el siglo XVI, el nombramiento de estos cargos era, sobre todo, un premio otorgado por el monarca, en compensación a servicios prestados. Podía considerarse que era la obtención de una pensión que, teóricamente, servía para cumplir unas obligaciones que ya no tenían razón de ser, desde el término de la Reconquista. Esta regalía cuadra bien para nuestro personaje, ya que obtiene los cargos anteriores en su década de los cuarenta, coincidiendo, así, con su momento diplomático más importante.

De este modo, Luis Sarmiento de Mendoza recibía un real pago, con el que complementaba el correspondiente a su cargo de embajador en Portugal, y ello como recompensa a sus buenas gestiones, cuando el Emperador le pide negocie la mano de María Manuela, hija de Juan III de Portugal, para su hijo, nuestro futuro Felipe II. En ese sentido, el Emperador le otorga un poder, en 1542, para representarle en dichas negociaciones; el poder incluye, también, el acuerdo de boda entre su hija Juana de Austria y el infante Juan Manuel de Portugal, que tendría lugar años después. También le encomendó la petición de un préstamo a Juan III, para subvencionar una campaña en Flandes, a cambio de la cesión a Portugal del comercio en las islas Molucas.

Su primera etapa como embajador en el país vecino tuvo lugar entre 1536 y 1543, prestando impagables servicios a la Corona, como el descubrimiento e informes sobre los acuerdos secretos, en ese período, entre Francia y Portugal. No olvidó nunca su afección a Burgos y a San Esteban de los Olmos; una prueba es el cáliz presente, donado durante ese momento de su vida.

Antes de los celebradísimos esponsales del todavía príncipe Felipe, habidos en Salamanca en noviembre de 1543, se había oficiado la boda, por poderes, en el palacio de Almeirim, en mayo de ese mismo año, representando Luis Sarmiento al hijo del Emperador. A partir de ahí, fue nombrado caballerizo mayor de la Princesa, hasta la muerte de esta, dos años más tarde, en julio de 1545. En la Corte se encargará de las cuentas del Príncipe Carlos, hijo de la difunta María Manuela, participando

2 I. GARCÍA RÁMILA, "Claros linajes burgaleses: los Castillo-Pesquera. Colección de artículos Del Burgos de antaño". *Boletín de la Institución Fernán González* nº 95 (1946), pp. 80-95.

en la decisión del establecimiento de la Casa de Doña Juana de Austria en Aranda de Duero, hasta el traslado de la misma a Toro en 1550. Allí, en Aranda, Luis Sarmiento recibiría, perplejo, ese elefante que llegó desde Lisboa, como regalo para el pequeño Príncipe, en octubre de 1549. En ambas ciudades castellanas Sarmiento ocupó el cargo de Maestresala de la Princesa Juana, hasta la marcha de esta a Portugal para su matrimonio. Seguirá a su lado, pues en 1552 es nombrado, nuevamente, embajador de España en el país vecino. Una hija suya, Leonor, será dama de Doña Juana en la corte portuguesa. Y en esa función diplomática continuó Luis Sarmiento hasta su fallecimiento en Lisboa el año 1556.

Casó con Catalina Pesquera y Carrillo, con quien tuvo cinco varones y dos hijas, a partir de 1522. El más preclaro de ellos, y que al caso conviene mencionar, fue Francisco Sarmiento y Pesquera, nacido en 1525 (en muchos documentos y obras, se le llama Francisco Sarmiento de Mendoza, lo que induce a confusión con su tío, el héroe de Castilnovo), quien, en su carrera eclesiástica fue, primero, obispo de Astorga y después de Jaén, hasta su fallecimiento en 1595. La Crónica de Hernáez dice de él que proveyó, a San Esteban de los Olmos, con donativos y "*limosnas dignas de su generosidad de príncipe*". Igual munificencia debió de exhibir con los primeros jesuitas que se establecieron en Burgos, hacia 1550, fundando el Colegio de Nuestra Señora de Belén, curiosamente también en Villímar; anota Teófilo López Mata[3] que Francisco Sarmiento, obispo de Jaén, ocupó el lugar preferente entre los acaudalados protectores de la Compañía, donando 14.000 ducados en 1582, y otras cantidades importantes en años sucesivos.

Pero, volviendo a San Esteban de los Olmos, hay un acontecimiento que une las figuras de Luis Sarmiento y de su hijo, el obispo Francisco, y que aquí interesa subrayar, ya que verifica el elevado interés, casi la pasión de ambos, por favorecer al Monasterio. Es el compromiso contraído, en 1581[4], por "*Martín de la Haya, arquitecto, y Lorenzo de Puga, pintor de pincel, quienes toman hacer, un retablo por encargo de Francisco Sarmiento, obispo de Jaén, para la capilla de San Esteban de los Olmos, conforme una traza escrita de letra y mano de Don **Luis Sarmiento de Mendoza**, Patrón de dicho Monasterio.... E por el dicho retablo nos han de dar 250.000 Maravedís*" (Protocolos Notariales de Burgos). El padre había dejado unos bocetos y anotaciones de cómo quería la disposición del retablo, y el hijo lleva a cabo el proyecto.

El cáliz de este trabajo, en el que se le pide a Pedro de Porres que aparezcan los Santos más representativos de la Orden franciscana, junto con el Santo titular del Monasterio, se marca cuando el futuro prelado no tiene todavía los quince años. Por esa razón, y al igual que ocurre con el sepulcro de sus padres, la pieza corresponde a las donaciones del patrón de aquel período: Luis Sarmiento, personaje fundamental de la nobleza burgalesa del siglo XVI, a quien se le ha dedicado este apartado.

3 T. LÓPEZ MATA, *La Compañía de Jesús en Burgos*. Burgos, 1959. p. 14.

4 A. BARRÓN, "Los escultores Diego y Martín de la Haya". *Boletín del Instituto Camón Aznar* XLVI (1996), p. 39.

El platero Pedro de Porres

La obra de Aurelio Barrón, sobre la *Época dorada de la platería burgalesa*, agota, prácticamente, todos los datos biográficos que se pueden recuperar sobre Pedro de Porres[5]. No se conoce la fecha de nacimiento del platero ni el nombre de sus progenitores. La primera debe de estimarse dentro de los años ochenta del siglo XV, pues se reconoce un primer documento, fechado en 1510, mediante el que paga una parte del alquiler de unas casas ocupadas por varios compañeros de oficio.

Siete años más tarde es nombrado afinador de la plata por el Regimiento de Burgos y, en 1530, contraste de la plata de la ciudad. Ambos cargos los mantendrá hasta su renuncia en 1553, "*ya muy anciano*".

Aunque, cronológicamente, podría haber sido hijo del gran platero Bernardino de Porres (como insinúa Barrón), no hay ningún testimonio de ello. Es cierto que ambos fueron afinadores y contrastes, pero entre la muerte de Bernardino (1507) y el primer nombramiento de Pedro median diez años, y varios nombres diferentes ocupando los cargos. Por tanto, aquí no pudo producirse el caso de la herencia, casi vitalicia, del puesto que pasa de padre a hijo. Bernardino, que fue el primer contraste de la ciudad de Burgos, tras crearse este cargo por los Reyes Católicos, cobraba casi 20.000 ms. anuales y Pedro, que comienza su ejercicio 23 años después, cobraba 7.000, lo que prueba la gran devaluación del cargo.

Además del platero autor del cáliz, hemos encontrado a otros tres Pedros de Porres en este tercio central del siglo XVI, dentro del marco burgalés. Fue un apellido muy extendido en la ciudad durante aquella época. Uno ejerció como mercader en la ciudad de Brujas[6] y fue cónsul de España en aquella ciudad[7], falleciendo antes de 1558. Otro, aparece en una relación de parroquianos de San Nicolás, del año 1563, junto con "*su mujer, hijos y criados*"[8]. Y el tercero, un mercader (¿quizás es el mismo personaje anterior?) que tuvo relaciones comerciales con el encomendero Bartolomé del Barco, agente en el puerto de Bilbao para tantos mercaderes burgaleses, entre 1565-1572[9].

En nuestra opinión, la fortísima dote que habría de aportar Mariana de Porres, hija de Pedro, para su ingreso en Las Huelgas, así como el año 1591 en que se la identifica en ese aristocrático Monasterio, permiten suponer que su padre fue el hacendado mercader Pedro de Porres de la colación de San Nicolás, y no el platero del

---

5 A. BARRÓN, *La Época Dorada de la Platería Burgalesa. 1400-1600*. Diputación Provincial. Burgos, 1998.

6 M. SÁNCHEZ y B. CAUNEDO, "Menores y huérfanos en la comunidad castellana de Brujas". *Espacio, Tiempo y Forma* nº 11 (1998), p. 42.

7 L. SICKING, "Los grupos de intereses marítimos de la Península Ibérica en la ciudad de Amberes". *Gentes del mar en la ciudad atlántica medieval*. Logroño, 2012, p. 177.

8 L. HUIDOBRO, "Relaciones parroquiales de la ciudad de Burgos". *Boletín de la Institución Fernán González* nº 142 (1958), p. 4. Memoria y Matrícula del Distrito de San Nicolás, en 1563.

9 M. BASAS, "Linajes vascongados en la Universidad de mercaderes de Burgos". *Boletín de la Institución Fernán González* nº 162 (1964), p. 195.

mismo nombre, como anota Barrón[10]. Máxime, cuando vemos que nuestro protagonista, casado con Catalina de Toro, deja la totalidad de su herencia a un sirviente, y ayudante en su taller, el cual debió de acompañarle durante largos años: Juan de Velarde. Catalina había fallecido pocos meses antes, legando la mitad de la fortuna matrimonial a Casilda de Molina, casada con Juan de Ortega Martínez. Parece, en definitiva, que nuestro platero no tuvo descendencia.

Las relaciones de Pedro de Porres con su criado llaman la atención. No solo le deja su fortuna sino que, al renunciar en 1553, por razones de edad y salud, a sus cargos de afinador y contraste, propone al Regimiento que estos pasen a Velarde. Parece que, en atención al prestigio de Porres, se acepta la propuesta, a condición de que dichas funciones sean supervisadas por el anciano saliente. Velarde solo ocupa dos años estos cargos. Suponemos que lo que dura la vida de su protector, por lo que se sugiere 1555 para la desconocida fecha de fallecimiento de nuestro platero. Las voces que criticaban a Velarde, dentro de la Cofradía, subrayaron su condición de *mozo y aprendiz*. Un reproche a su condición de soltería que pareció ocultar una maliciosa vertiente.

Recuerda Barrón la buena posición económica de Pedro de Porres. Y, para ello, subraya que el platero tenía, al menos, una esclava negra. Tampoco era tanta la inversión, si tenemos en cuenta que el precio medio, en la Castilla del siglo XVI, de una esclava de entre 15 y 24 años (las más caras) era de unos 100 ducados; sobre todo si se compara con algunas dotes para el ingreso de una hija en un prestigioso convento, que podían alcanzar los 2.000 ducados. La esclava de nuestro platero debió de tener varios hijos que, siguiendo el Derecho castellano, adquirieron análoga condición. Al menos dos de ellos murieron en una epidemia de garrotillo que diezmó la ciudad de Burgos el año 1531, según manifiesta el Libro de Defunciones de la parroquia de San Román[11]. En las partidas de bautismo de los niños esclavos no figuraba nunca el nombre de los padres, aunque se entendiera que los mismos serían de algún varón de la casa, o de algún allegado a la misma.

La obra de Pedro de Porres

El número de piezas punzonadas por Pedro de Porres, conocidas hasta hoy, es relativamente escaso. Barrón, exhaustivo, anota cinco: la cruz-relicario de Santillana del Mar, tres cálices y un hostiario[12].

Aportamos, en este trabajo, otras dos piezas de este platero, pertenecientes a nuestra colección: un hostiario con pie y una patena (lám. 3).

El hostiario, con pie abocinado, presenta en su caja la siguiente leyenda gótica acoplada: EGO . SVM . PANIS . VIVVS. La tapa se decora con escamas y remata en bola, con cordoncillo en su mitad, en cuya caja hueca superior encajaba la cruz

10 A. BARRÓN, *La Época Dorada…* ob. cit. Vol. II, p. 185.

11 F.J. GONZÁLEZ PRIETO, *La ciudad menguada: población y economía en Burgos. Siglos XVI y XVII.* Universidad de Cantabria. Santander, 2005, pp. 59 y 87.

12 A. BARRÓN, *La Época Dorada…* ob. cit. Vol I, pp. 202, 220 y 263 y Vol. II, p. 186.

perdida. Marcas: P / PO / RES, del platero; Burgos-7 de la ciudad; y, dentro de un punzón cuadrado y cuartelado: DS / AA, correspondiente a los marcadores Adán Díez y Andrés Gallo, que tienen el cargo entre 1536 y 1539, con posible uso de la marca hasta 1541. Los bordes de la tapa y de la cara inferior de la caja se adornan con pequeñas ondulaciones de la chapa. Y, tanto en la zona baja del recipiente como en la pestaña vertical del pie, corre un friso de dentados verticales que, con el resto de la pieza, transmite un sabor tardogótico. Con las debidas reservas, el ejemplar responde a una tipología que, en Burgos, aparece en la primera década del XVI (ver, p. ej., hostiario de la parroquia de San Martín de Don[13]). Dimensiones: Altura = 18,2 cm. Diámetro de la caja = 10,8 cm.



LÁMINA 3. *PEDRO DE PORRES. Hostiario (1536-1539) y patena (1541-1544).*

En la descripción anterior, llamamos ***leyenda acoplada*** a la lámina que el platero curvaba y montaba, como parte esencial de la pared de la pieza, y que ya llevaba una leyenda previamente impresa. Hemos encontrado estas tiras de plata con leyendas, y adornos de las mismas, exactas unas a otras, acopladas sobre hostiarios de distintos plateros burgaleses. Este trabajo seriado explica que, frecuentemente, las leyendas no estén completas, porque el platero cortaba la tira impresa por el punto que le convenía para el desarrollo circunferencial de la pieza en fabricación. Hoy estamos seguros de que diferentes plateros se aprovisionaban de estas tiras, que se troquelaban sobre un molde, en algún taller especializado.

La leyenda *Yo soy el Pan Vivo* es infrecuente en la provincia de Burgos, al contrario de lo que anotamos en las píxides leonesas del XVI. Por otro lado, el aire retar-

13 Ibídem. Vol. I, p. 182.

datario de la pieza es algo que va a acompañar siempre a la obra de Pedro de Porres. Sus obras catalogadas tienen diseños y detalles decorativos de treinta o cuarenta años atrás, por lo que, a pesar de la fama que adquirió en vida, no se le ha considerado entre los grandes artistas innovadores del Renacimiento burgalés.

La patena, sin ninguna decoración en el anverso, de plata dorada, lleva en su reverso, de plata en su color, las marcas P / PO / RES, de nuestro platero; Burgos-7 (siguiendo la nomenclatura Barrón); y O * / IF , que corresponde a los marcadores Juan de Herrera y Francisco de San Román, plateros que tienen esos cargos entre 1541 y 1544. La sencillez de la pieza tiene, tan solo, un valor testimonial, y sirve para verificar, otra vez, que los plateros más insignes abordaban, igualmente, piezas muy prestigiosas (como, en este caso, el cáliz aquí presentado, y que comentamos a continuación) junto con otras muy humildes, como este ejemplar. Diámetro = 14,0 cm.

El cáliz. Consideraciones de estilo

Si la copa y el pie presentan modelos arcaicos, como es característico en la obra de Pedro de Porres, el nudo abre la reducida caja en la que caben todos los cálices que conocemos con arquitectura renacentista. Analizamos cada parte de la pieza.

La copa sigue una tipología que aparece en cálices burgaleses del último cuarto del siglo XV: grande, cónica, muy abierta y con una leyenda grabada bajo el labio. La subcopa calada, conviviendo con el mismo modelo de copa, la encontramos, p. ej., en un cáliz procedente de la parroquia de Sn Esteban, hoy en la catedral de Burgos, realizado por Francisco de Pancorbo entre los años 1517 y 1519. Dentro del arco cronológico 1510-1525, se anotan otras subcopas caladas de gran riqueza ornamental: Jaramillo Quemado y Medina de Pomar en la provincia de Burgos; Mansilla de la Sierra en La Rioja y Museo Diocesano de San Sebastián[14]. Todos estos ejemplares presentan pie estrellado y recargado, como el de Porres, solo que este se construye entre quince y veinte años más tarde. Anotamos, también, el cáliz-custodia de Villahizán de Treviño[15], atribuido a Jerónimo de Panizares, un platero afincado en Melgar de Fernamental; la copa (incluso con la misma leyenda que el cáliz en estudio) y la subcopa son muy próximas a las del presente cáliz; también el pie estrellado; es una pieza datada por Barrón entre 1520 y 1540, si bien la mayoría de las piezas de Panizares se datan entre 1535 y 1540, por lo que consideramos que es, más bien, de este último momento y que se trata, por tanto, de otro platero con diseños clásicos.

El pie hexagonal, con su forma estrellada de lóbulos cortados alternando con picos, y sus decoraciones vegetales y simétricas *a candelieri*, aparece en Burgos en la última década del siglo XV (ver piezas de Juan y de Bernardino de Porres[16]). Aún podemos ver esa tipología en un cáliz de Juan Castaño, en Orbaneja-Riopico[17], datado entre 1525 y 1530. Por tanto, el cáliz estudiado puede considerarse el último

14 Ibídem, pp. 267-268.
15 Ibídem, p. 376.
16 Ibídem, p. 174.
17 Ibídem, p. 268.

ejemplar con este tipo de pie, excepción hecha del que hemos comentado arriba, atribuido a Panizares, que nos parece coetáneo del aquí estudiado.

El astil y, sobre todo, el nudo nos presentan a un Pedro de Porres absolutamente desconocido y diferente. Tanto que, si no apareciera algún pequeño tic que se repite en partes tardogóticas, podría haberse sospechado una sustitución, por rotura, de la parte central de la pieza, en momentos posteriores y por mano de terceros. Y, sin embargo, el aparente eclecticismo que supone una parte renacentista, aprisionada entre dos partes góticas, se esfuma ante la impresión general de la obra, a la que contribuye un único dorado de época y el conocimiento de que, en esos años, el desarrollo del templete poligonal, rodeado de columnas de corte clásico, acababa de empezar. En efecto, el llamado nudo arquitectónico renacentista es una transcripción, en tiempos modernos, de las viejas arquitecturas que, con sus ventanas, arbotantes y agujas, encerrando figuras de santos o no, constituyeron el nudo de tantísimas piezas góticas; y esto, en cruces, custodias, relicarios y cálices de los siglos XV y parte del XVI (inclusive, de inicios del XVII, en ejemplos de la platería aragonesa, que evoluciona mucho más despacio que la castellana). En un momento determinado, que estimamos no es anterior a 1530, el empujón renacentista da paso a un nuevo modelo de arquitectura que ocupará el nudo de los astiles: es un templete prismático, comprimido entre dos placas circulares y rodeado de columnas clásicas que, habitualmente (no es el caso de nuestro cáliz), prolongan su línea vertical con botones, arriba de la placa superior y debajo de la inferior, como si fuesen los remaches o falsas tuercas de sus fustes.

La revolución estética precedente, que permite, enseguida, ubicar figuras de bulto redondo de santos, o placas decoradas sobre las paredes del templete interior, conoce un rápido éxito sobre las cruces procesionales, las cuales no abandonarán esta invención hasta entrado el siglo XVII. La primera cruz fechable, con esta nueva estética, es la de Ezcaray, del taller burgalés de Juan de Espinosa; obra del arco 1533-1537. En este caso, como en muchísimos posteriores, el nudo está formado por dos templetes, el más pequeño sobre el mayor. Se podría entender que esta forma arquitectónica deriva de la cabeza de las custodias, que también vieron evolucionar sus arquitecturas góticas hacia las formas limpias del Renacimiento. Un precedente de estos templetes, con columnas de fuste periforme en la parte superior, separado de la forma cilíndrica inferior por un carrete intermedio, es la custodia del Monasterio de Silos, obra de Francisco de Vivar marcada en 1526.

Pero el enorme éxito de este nuevo nudo arquitectónico no se proyecta sobre los cálices. De hecho, entre los casi 170 ejemplares del siglo XVI, procedentes de talleres burgaleses, inventariados por Barrón, solo hay uno con este tipo de nudo: el realizado por Diego de Mendoza, para la iglesia de Grisaleña, entre 1541 y 1544, es decir, pocos años después del aquí presentado. Ese ejemplar, de pie lobulado, presenta, en medio del astil, un templete arquitectónico de sección hexagonal, rodeado de columnas, con Apóstoles en hornacinas[18].

18 Ibídem, p. 273.

El sur de la provincia de Burgos posee dos cálices con el mismo lenguaje, pero su manufactura pertenece a talleres del Burgo de Osma. Ambos son más tardíos que el de Pedro de Porres. Uno de ellos, extraordinario, se encuentra en Retuerta, y se debe a la mano de Juan de la Peña, siendo datado hacia 1550; presenta pie lobulado y el nudo se compone de dos templetes superpuestos rodeados de columnas renacentistas, en el estilo de los nudos de las cruces del momento. El otro, más tardío, en la Colegiata de Gumiel de Izán, es obra de Marcos Díez de Goyanes: tiene un solo cuerpo arquitectónico hexagonal y su base es circular; se data entre 1570 y 1580. Ambas piezas presentan figuras de Apóstoles sobre las hornacinas de los templetes[19].

Un cáliz, con nudo de estructura arquitectónica similar, es el de Arroyuelo, perteneciente a Pedro de Uzquiano, prolífico platero de Orduña. Se fecha entre 1550 y 1570. El pie de la pieza es hexalobulado, alternando con picos; las paredes del templete están decoradas con cristales y rosetas, obviándose las estatuillas que se han visto en los nudos de todos los cálices citados anteriormente[20].

De los cuatro ejemplares comentados con este modelo de nudo, se identifica, como más antiguo, el del burgalés Diego de Mendoza. Esta pieza fue marcada por los plateros Herrera y San Román (los mismos de la patena aquí publicada), siendo, por tanto, inmediatamente posterior a la aquí estudiada de Pedro de Porres. Esto significa que, nuestro platero, tan aparentemente refractario a las innovaciones renacentistas -lo que podía afirmarse, perfectamente, a la luz de sus obras conocidas hasta la fecha-, es el primero, que sepamos, que vuelca sobre un cáliz la nueva estética arquitectónica del templete prismático rodeado de columnas clásicas. Y lo hace, incorporando la iconografía franciscana que el donante le ha pedido, entre 1536 y 1540, en el momento mismo de esta creación estética, que la vimos inaugurada en la cruz de Ezcaray tan solo tres años antes.

En otro aspecto decorativo, los gallones de las molduras que flanquean el nudo, arriba y abajo, serán un motivo recurrente en las manzanas y pies de muchos cálices, desde su aparición, en los inicios del segundo cuarto de XVI (ver uno de los ejemplos más antiguos en el cáliz realizado por Sebastián de Valdivieso, entre los años 1526 y 1528, para la iglesia de Olmillos de Muñó[21]) hasta comienzos del siglo XVII. También, aquí, Pedro de Porres se asoma, tempranamente, a este futuro éxito, acreditándolo en el ejemplar aquí presentado y en el que realiza para Ros[22], fechable en el mismo arco temporal que el nuestro.

El cáliz de San Esteban de los Olmos debe de admirarse como una obra de síntesis. Es su resumen estético final el que interesa, después de haber analizado sus distintas partes, y, poco importa ya, si Pedro de Porres en unos aspectos se retrasa y en otros se adelanta, frente al resultado impecable de la belleza de la obra.

19 Ibídem, pp. 388 y 391.
20 Ibídem, p. 397.
21 Ibídem, p. 262.
22 Ibídem, p. 263.

Sobre las alhajas y el ajuar de plata de la Capilla Real del Alcázar de Madrid en el siglo XVII[1]

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

A Juana Hidalgo Ogáyar.
In memoriam.

La Capilla Real del Alcázar de Madrid ha despertado interés a lo largo del tiempo en cronistas, historiadores y arquitectos que la han analizado desde diferentes perspectivas, bien como parte del propio alcázar bien como estructura independiente. La atención se ha centrado sobre todo, igual que ha sucedido con el palacio del Buen Retiro[2], en el estudio de su arquitectura, mobiliario y equipamiento pictórico y textil[3], pero también en la organización de su personal y de su capilla de música, en su

1 Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación subvencionado por la Secretaria de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I. Referencia: HAR2012-39016-C04-02.

2 Baste recordar el conocido estudio de J. ELLIOT y J. BROWN, *Un palacio para el Rey*. Madrid, 1981.

3 Véase, por ejemplo, F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid, 1994. R. MAYORAL LÓPEZ, "La capilla real", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.A. VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*. Vol. I. Madrid, 2007, pp. 349-457. E. CASTAÑO PEREA, *La capilla del Alcázar de Madrid*. Alcalá de Henares, 2013. J.A. SÁNCHEZ BELÉN, "La Capilla Real de Palacio a finales del siglo XVII", en J.A. CARRERAS y B.J. GARCÍA GARCÍA (edits.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*. Madrid, 2001, pp. 441-447. Iremos citando otros autores a lo largo del texto.

privilegiada situación espacial dentro del conjunto palaciego y en la consideración de su espacio como el centro neurálgico de las celebraciones religiosas y de la etiqueta cortesana. A este respecto, Álvarez Osorio recoge el expresivo testimonio de Manuel Rivero, capellán de honor y maestro de ceremonias en tiempos de Carlos II:

> "*Breve descripción de la Real Capilla de Madrid y de las ceremonias que en ellas se exercen por el discurso del anno con un elogio de la centralidad de la capilla en la anatomía arquitectónica del alcázar: La Real Capilla desta Corte de Madrid está puesta nel medio del Palacio entre dos magníficos patios, que pareçe ser el coraçón daquel gran cuerpo y Machyna de tan sumptuosa fábrica, y con gran consequencia se puede llamar coraçón de Palacio, que pues el coraçón del Rey (Dios le guarde) está en la mano de Dios, muy ajustado viene que, Dios esté en el coraçón de Palacio y de un Rey y Monarcha tan cristianísimo y zelador del culto divino*"[4].

También menciona el *Calendario de días festivos en que su Magestad yba a diferentes Yglesias y salía a la Capilla Real en público* y *El Libro de Etiquetas de Felipe IV*. Epifanía, bautismo de príncipes e infantes, Candelaria, Domingo de Ramos, Jueves Santo, consagración de un prelado, bautismo de un moro y Octava y Procesión del Corpus eran las principales festividades en las que el monarca asumía especial protagonismo en algún momento de la celebración litúrgica, manifestándose ante sus súbditos con toda la majestad posible[5]. Por ejemplo, la primera salida de Carlos II a la Capilla el día de la Epifanía del año 1675 para la tradicional ofrenda de los tres cálices en el altar ante el limosnero mayor, Antonio Manrique de Zúñiga y Guzmán, tuvo el carácter simbólico de una auténtica "epifanía real" o "escenificación ritual del rey" ante sus súbditos y señaló la mayoría de edad del monarca capacitándole para ejercer sus funciones como soberano[6].

Mucho menos conocemos sobre la platería religiosa de los palacios reales madrileños durante la época de los Austrias[7]. Debió ser espléndida, pero son pocas las piezas que han llegado a nuestros días. El Buen Retiro sólo sirvió como residencia temporal de los Reyes durante breves períodos de tiempo, pero se sabe que dispuso desde el año 1633 de un oratorio bien equipado con tejidos, alfombras, pinturas, ornamentos litúrgicos, ropa blanca y piezas de plata. Este ajuar lo había encargado la condesa de Olivares, doña Inés de Zúñiga, a su hermano don Manuel de Fonseca

4 A. ÁLVAREZ OSORIO, "Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la Corte de Carlos II", en J.A. CARRERAS y B.J. GARCÍA GARCÍA (edits.), *La Capilla Real…* ob. cit., pp. 345-410.

5 Sobre otras ceremonias religiosas en las que participaba el Rey se puede consultar J. BRAVO LOZANO, "La Capilla Real de Felipe IV: ceremonial de exaltación en un espacio integrador". *Libros de la Corte* nº 11 (2015), pp. 28-50.

6 A. ÁLVAREZ OSORIO, ob. cit., pp. 368 y 365.

7 Los inventarios reales de 1623 y 1636 que transcriben G. MARTÍNEZ LEIVA y A. RODRÍGUEZ REBOLLO, *Qvadros y otras cosas que tiene Su Magestad Felipe IV en el Alcázar de Madrid, 1636*. Madrid, 2007, no aportan datos sobre las cuestiones que estamos tratando.

y Zúñiga, conde de Monterrey y virrey de Nápoles, por orden de Felipe IV en el año 1634 y llegó a Madrid desde la corte napolitana pocos meses después[8].

El tesoro de la Capilla del Alcázar de Madrid, sede oficial de la Corte, tuvo que ser todavía más suntuoso, pero el incendio de la Navidad del año 1734 con la consiguiente destrucción de la propia capilla y de su relicario fue un factor determinante para la desaparición de casi toda su platería religiosa anterior a esta fecha. De hecho, hoy sólo se conservan una treintena de piezas de culto de los siglos XVI, XVII y primer tercio del XVIII, de gran diversidad tipológica y de diferente valor artístico[9]. No obstante, estas pocas obras, junto con los datos vertidos en varias publicaciones, además de las noticias suministradas por los cronistas contemporáneos, los inventarios reales y la documentación inédita que aportamos, nos permiten reconstruir a grandes rasgos el contenido de este importante ajuar a lo largo del siglo XVII, aunque seguir la pista de algunas piezas resulta bastante complicado, como iremos analizando a través de estas páginas.

Entre lo poco que ha llegado a nuestros días se encuentra un atril de plata de factura madrileña que lleva la inscripción "DEL ORATORIO DEL REY". Este oratorio era uno de los ámbitos religiosos que existían en el antiguo alcázar de los Austrias destinados a satisfacer las necesidades devocionales de los distintos miembros de la familia real[10]. Hay constancia de que los reyes, desde la época de Carlos V, y los infantes, desde comienzos del siglo XVII, disponían de pequeños oratorios para sus prácticas religiosas al lado de sus aposentos. Conocemos la existencia del de la reina desde tiempos de Isabel de Valois (1559-1568)[11]. En el año 1611, se instaló junto al cuarto real en la galería este de la planta principal de la torre nueva y, entre 1629 y 1634, el oratorio de Isabel de Borbón se modificó según proyecto de Juan Gómez de Mora[12]. En algún momento sirvió para la administración del sacramento de la Confirmación a los infantes y para los desposorios de las damas de palacio a quienes solían apadrinar los reyes.

El Rey disponía de un oratorio que estaba situado en la Torre Dorada o del Despacho, por lo menos desde el reinado de Felipe III[13], y de un segundo que se ubicaba en el cuarto bajo de verano[14]. Según la testamentaría de Carlos II, este último estaba presidido por un retablo con marco de bronce y pilastras de lapislázuli que alber-

8 M. SIMAL LÓPEZ, "Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia". *Archivo Español de Arte* nº 335 (2011), pp. 255 y 257.

9 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 21-61.

10 V. GERARD, "Los sitios de devoción del alcázar de Madrid: capilla y oratorios". *Archivo Español de Arte* nº 223 (1983), pp. 275-284.

11 F. CHECA CREMADES, "Los ámbitos religiosos del alcázar de Madrid", en F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar…* ob. cit., pp. 388-390.

12 J.M. BARBEITO DÍAZ, *Alcázar de Madrid*. Madrid, 1992, p. 138.

13 Su ubicación se aprecia en el plano de Juan Gómez de Mora reproducido, por ejemplo, en R. DÍEZ DEL CORRAL, "El Alcázar de Juan Gómez de Mora", en F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar…* ob. cit., p. 153.

14 F. CHECA CREMADES, "Los ámbitos religiosos…" ob. cit., pp. 388-390. Este autor cita también otro oratorio junto al salón de Comedias en el año 1636.

gaba la placa de plata de "*San León pontífice, un Obispo y Un criado y Un tirano al otro lado Y otras figuras las tres prinçipales quasi de todo Relieue*"[15]. Sin duda se refiere al conocido relieve de Atila ante el papa León I, probable trabajo de Alessandro Algardi y posible regalo del pontífice Inocencio X a Felipe IV y Mariana de Austria, que hoy día se guarda en el relicario del Palacio Real de Madrid[16]. Por su parte, el oratorio del Despacho estaba equipado con un conjunto de alhajas de plata dorada compuesto por un par de cálices con sus patenas, un juego de vinajeras, un copón pequeño, un hostiario, una copa de comunión y una copita con pie y tapador de cúpula para el lavatorio de Su Majestad en la Comunión, un par de cruces, media docena de candeleros-blandoncillos de más de tercia de alto, más otros cuatro de pies triángulos para el altar, un atril calado, seis macetas, una campanilla y una paletilla. El peso total alcanzó los 120 marcos y cinco onzas que se valoraron en 9.805 reales de plata a la muerte del monarca[17].

También los Reales Consejos disponían de espacios propios para sus celebraciones religiosas. El Consejo de Indias se instaló en el alcázar en el año1561 y, al menos, desde 1579 contó con una pequeña capilla con un interesante ajuar de plata labrado por Juan Rodríguez de Babia y otros importantes artífices madrileños[18]. Por lo tanto hemos de deducir que todos los ámbitos de devoción ubicados dentro del recinto del alcázar estaban dotados de la plata labrada necesaria para celebrar las funciones litúrgicas con el debido decoro.

No obstante, el tesoro más suntuoso debió ser el de la Capilla Real, un espacio semipúblico de origen medieval, que fue adquiriendo una importante carga simbólica y representativa del poder de los reyes españoles y que fue reformada en varias ocasiones para adecuarla a los sucesivos cambios del ceremonial litúrgico y del protocolo cortesano[19]. Se trata de la antigua capilla construida en la época de Juan II por el cantero Juan García de Paredes en el lienzo oriental del patio de armas del alcázar medieval, que fue consagrada en el año 1434[20].Tras la ampliación llevada a cabo por Alonso de Covarrubias y Luis de Vega en torno a 1540, se convertiría en el corazón del recinto palaciego, tanto por su situación central entre el primitivo patio del Rey y el nuevo de la Reina como por su simbolismo[21].

---

15 G. FERNÁNDEZ BAYTON, *Inventarios reales. Testamentaría de Carlos II*. T. I. Madrid, 1975, pp. 156-157.

16 F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 44.

17 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., pp. 234-235.

18 C. HEREDIA MORENO, "Juan Rodríguez de Babia y el patrimonio suntuario del Consejo de Indias", en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 203-217.

19 E. CASTAÑO PEREA, ob. cit., recoge bibliografía sobre el alcázar desde el punto de vista de su arquitectura, pintura, capilla de música, etiqueta, etc.

20 R. DÍEZ DEL CORRAL, "El alcázar medieval" y "El Alcázar de Carlos V", en F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar…* ob. cit., pp. 133-138. B. ALONSO RUIZ, "El Alcázar de Madrid. Del castillo Trastámara al palacio de los Austrias (S. XV-1543)". *Archivo Español de Arte* nº 348 (2014), p. 337.

21 Se aprecia en la planta que trazó Alonso de Covarubias hacia 1536, reproducida por L. CERVERA VERA, "Obras en el Alcázar madrileño de Carlos V", en F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar…* ob. cit., p. 44.

En esta época, ya se encontraba en el alcázar madrileño el famoso relicario de la Flor de Lis que, según indicó González Dávila en el año 1623, había pertenecido a los duques de Borgoña y que, tras haber sido robado por los franceses, lo recuperó el Emperador Carlos V después de la derrota de Francisco I en la batalla de Pavía[22]. Años más tarde, Lorenzo Magalotti afirmaba en el *Viaje de Cosme de Medicis*, que esta joya de oro, guarnecida de perlas gruesas y otras alhajas, se empleó como parte del rescate del rey francés[23]. Mateo Frasso lo describía en 1685 como

> "*una flor de lis grande de oro con un carbunco de tanta estimación que el emperador Maximiliano la empeñó a Enrique VIII de Inglaterra en 50.000 cornados y fue avalorado en 12.800 onzas de oro que son 100.000 dragmas de oro ó 204.800 reales de a ocho*"[24].

Por su alto valor simbólico para la dinastía de los Austrias, la alhaja quedó vinculada a la Corona Real[25] y se utilizaba en ocasiones especiales. Por ejemplo, en el año 1624 sirvió en el altar de Su Majestad que el guardajoyas Alonso Gutiérrez Grimaldi montó en el corredor del alcázar para las fiestas del Santísimo Sacramento. De esta forma, como afirma Sáenz de Miera, se explicitaba la devoción del monarca a la Eucaristía y la legitimidad de su estirpe[26]. Al esplendor de las celebraciones eucarísticas pudo contribuir también desde el siglo XVI una custodia de plata "*con sus cristtales labrada de Cristteria Con Un San Andrés y Santiago a los lados y dos escudos de Armas Ymperiales con dos biriles de oro que fue del Señor Emperador*" y de la que no tenemos ninguna otra noticia[27].

Sin embargo, el Santísimo no se instaló en la Real Capilla hasta el primer jueves de Cuaresma del año 1639, en virtud de una bula que había concedido el pontífice Gregorio XIV en 1591, y fue precedido de un cambio de mentalidad en la Monarquía y en el propio clero que, hasta estos momentos, habían considerado impropio exponer el Sacramento en las iglesias, salvo en contadas ocasiones. El artífice de este cambio fue en gran medida Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, capellán mayor de Felipe IV, guiado por el parecer del jesuita Francisco Aguado, confesor del conde duque de Olivares[28].

22 G. GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de Madrid*. Madrid, 1623, p. 311.

23 L. MAGALOTTI (A. Sánchez Rivero y A. Meriutti de Sánchez Rivero edits.), *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal, 1668-1669*. Madrid, 1933, p. 125.

24 Real Academia de Historia (RAH), 9/454 bis. M. FRASSO, *Tratado de ceremonias o culto que se da a dios en la Real Capilla de los reyes católicos nuestros señores (dios les guarde). Va dividido en dos partes principales, la primera trata de la Real Capilla y las personas que asisten a ella, la segunda de las ceremonias con las cuales se celebra el divino culto*, en Madrid 1685.

25 A. ÁLVAREZ OSORIO, ob. cit.

26 J. SÁENZ DE MIERA, "Lo raro del Orbe. Objetos de arte y maravillas del Alcázar de Madrid", en F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar…* ob. cit., p. 280.

27 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., p. 378. La alusión al Emperador y a la crestería permite suponer que se trataba de una obra de la primera mitad del siglo XVI.

28 J. MARTÍNEZ MILLÁN, "La Capilla Real", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y J.E. HORTAL MUÑOZ, *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica*. Vol. I. Madrid,

Las fiestas del traslado constituyen uno de los acontecimientos religiosos más notables de la época según la opinión del cronista de Felipe IV León Pinelo, de su Capellán de Honor Mateo Frasso, del jesuita Sebastián González y de un anónimo criado del monarca. Todos ellos fueron contemporáneos de los hechos y posibles testigos presenciales del evento, y glosaron sus impresiones por escrito en parecidos términos. De forma unánime elogian el aspecto de las calles por donde había de pasar la procesión, desde la iglesia de San Juan hasta la Capilla Real, engalanadas con ricos tapices y jalonadas por cuatro altares de rico y precioso adorno; alaban también la suntuosidad de la comitiva, con los miembros de la nobleza y la corte ataviados con sus mejores galas y resaltan la solemne presencia del Rey y del Príncipe Baltasar Carlos vestidos de riguroso luto. El cortejo fue presidido por el cardenal Espínola que "*recibió en sus manos el cuerpo de Cristo S. Ntro. Sacramentado y dio la vuelta a palacio*". En la puerta principal del alcázar, el Santísimo fue recibido y adorado por la Reina y desde allí siguió hasta el altar. "*Desde este día empeço la Octava en la Capilla*"[29].

Las noticias sobre el adorno de la Capilla Real resultan algo confusas porque no todas las descripciones coinciden exactamente. El jesuita Sebastián González indica que el retablo se había renovado y acomodado para la ocasión, y que en él se colocó un tabernáculo grande de bronce dorado y plata "*de estremada hechura: dicen pasa su valor de 24.000 ducados*"[30]. Para el anónimo criado, autor de la relación de las fiestas a que antes aludimos, fue el propio Felipe IV el que unos días antes "*dejo dispuesto y ajustado todo lo preciso para la celebración y grandeça del dia: y para el lustre y adorno del altar, eligiendo una lucidissima custodia, de piedras de mucha estrañeça y valor, y una lámpara no menos rica y de ingenioso dibujo que estaban en su guardajoyas*"[31]. La lámpara puede identificarse con una pieza grande de plata dorada y blanca que sirvió en la Capilla hasta finales del siglo XVII y que, según la tasación de 1701, pesaba 121 marcos y una onza, y alcanzó un valor monetario de 9.841 reales de plata[32]. Más adelante el mismo autor de la relación de las fiestas añade que el Sacramento iba en manos del cardenal Espínola y que "*sobre el altar se puso el Santísimo en el mismo relicario que le llevó el Cardenal*"[33].

2015, pp. 561-794, 701.

29 L. PINELO, *Anales de Madrid desde el año 447 al de 1658*. Madrid, 1931, p. 316.

30 S. GONZÁLEZ, "Carta al padre Rafael Pereira, fechada en Madrid, a 15 de marzo de 1639", en *Memorial Histórico Español*. T. XV. Madrid, 1862, pp. 194-197. En otra carta fechada el 22 de marzo, en Ibídem, pp. 201-202, el mismo autor describe los cuatro altares que se montaron en los corredores de palacio el día de la octava. El del rey estaba presidido por la flor de lis sobre peana de ébano y marfil, guarnecida de oro, sobre un fondo carmesí cuajado de piedras preciosas e iluminado con numerosos candeleros y blandones. El de la reina, "el más rico que se ha visto", incorporaba gran cantidad de relicarios y piezas de oro y plata.

31 Biblioteca Nacional (BN). Mss/18717/29. *Fiesta que el Rey Catholico Ntro. Sr. D. Phelipe IV a hecho al Santisimo Sacramento en la ocasión de traelle y colocalle en la Capilla Real de su palacio. Escrita por un criado de S. M*. s/f.

32 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., p. 191.

33 BN. Mss/18717/29. *Fiesta que el Rey Catholico…* ob. cit.

Es decir, parece que el prelado llevaba en sus manos la Sagrada Forma, pero protegida dentro de un relicario. No sabemos si se trataba de la antigua custodia que había pertenecido al Emperador Carlos o de otra distinta que todavía se conservaba en 1701 y cuya descripción nos indica que debió labrarse en la primera mitad del siglo XVII: de plata dorada picada de lustre, con pie cuadrado, plinto blanco liso, banquillo de "embasamento", cerco de rayos sin estrellas, cruz y dos vidrios en el araceli. Esta última pesó 908 reales de plata y a la muerte de Carlos II pasó a poder de don Juan de Goyeneche[34]. Las mismas fuentes añaden que contribuían al esplendor de la capilla las luces que poblaban el altar y numerosos blandones y hachas repartidos por toda la nave.

Por su parte, el capellán mayor de Felipe IV Alonso Pérez de Guzmán afirmaba que desde el año 1639

> "*está el Santísimo Sacramento en rica custodia de piedras preciosas, pórfido y cornerinas y se descubre para las cuarenta horas… y se ha hecho costumbre cuando está alguna criada de la reina enferma llevarle el beatico el cura de palacio con palio y cruz en forma de capilla*"[35].

Y, en el año 1685, Mateo Frasso insistía en que

> "*en el altar de la capilla hay un Sagrario de cinco palmos de alto y dos y medio de ancho contedo (sic) en dos cuerpos que recibe una cúpula y los remates de la peana con una figura excelente de Christo resucitado, la planta del sagrario es ochavada de orden corintio, el cuerpo de medio pilastrado con cartelas resaltadas en los ángulos cuyos remates tienen sentados unos niños casi de todo relieve, compuestos en los intercolumnios, interpilastras y ochavos de la cúpula con tal artificio que excede sin duda a la materia de finísimos jaspes por mas que en ellos parece hizo la naturaleza el ultimo esfuerzo*"[36].

Este sagrario, custodia o tabernáculo, según las distintas versiones, debe ser el que se sacó del guardajoyas en el año 1639. La noticia fue recogida hace unos años por Gerard[37] e hizo pensar a Sáenz de Miera que "la custodia" era muy parecida a la que se había regalado a Felipe III, obra de Montini, que todavía se conserva[38]. Además, el texto de Pérez de Guzmán permite considerar que quizás se adquiriesen entonces las doce varas de palio que se citan en el año 1701 en la testamentaría de Carlos II, igual que

---

34 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., p. 306.

35 Recogido por J. MARTÍNEZ MILLAN, ob. cit., p. 701. El autor considera que la introducción y el arraigo de estas nuevas devociones eucarísticas tienen una fuerte carga simbólica en relación con la monarquía y con los acontecimientos políticos contemporáneos.

36 RAH. 9/454bis. M. FRASSO, ob. cit.

37 V. GERARD, ob. cit., p. 280.

38 V.J. SÁENZ DE MIERA, ob. cit., p. 279.

> "*una cruz de plata sobredorada con sobrepuestos y en ella una echura de un santto xpristto Crucificado también dorada con Una linterna de plata blanca por peana y una bara de cinco cañones Çiceladas que es el guion que sirve en la Capilla quando sale el santissimo a Visittar las enfermas*"[39].

El Padre Aguado menciona en su biografía de 1658 que también se dispuso "*un rico y curioso camarín para cuando se reserva en la Semana Santa, que es de las piezas más bien acabadas que tiene España, una rica y bien labrada custodia para su guarda y cada mes se le hace fiesta de 40 horas*".

Es decir, además de la custodia, sagrario o tabernáculo, de bronce dorado, jaspe o piedras preciosas, procedente del guardajoyas, que se utilizó a partir de 1639 para guardar y exponer el Santísimo en el altar de la capilla, parece que se labró de nueva hechura y en fecha imprecisa anterior a1658 una arqueta eucarística para la reserva del Jueves Santo. A este respecto, en la testamentaría de Carlos II se detalla de forma prolija una suntuosa pieza que, pensamos, podría ser la misma que menciona Aguado:

> "*una urna de plata blanca y dorada donde se reserva el santísimo los Juebes Santos y consta de un plinto quadrado con quatrro anjeles dorados en las esquinas que sirven de adorno a quattro balaustres de plata… sobre las quales dichas dos chapas están sobrepuesttos dos Anjeles dorados, el Uno con un efijie de nuestro señor y el otro con una Corona de espinas en las manos… y en las otras seis chapas cantoneras están sobrepuesttas en ellas dieciséis pilastras guarneçidas de fruteros y tarjetas doradas ocho cartelas blancas con Una Uicha y sobrepuesttos dorados en cada una= una chapa dorada prolongada Zicelado en ella de figuras de relieve el santo sepulcro de nuestro señor… la qual dicha chapa sirve de puerta a dicho sagrario y en contraposiçion otra chapa Ziceladas en ella las Armas Reales con quattro serafines a las esquinas y unas Cinttas de plata dorada alrededor de las Armas y tallados en ellas los nombres de sus Magestades, Una Copula de plata blanca y sobrepuestos en ella diez Anjeles y ocho festoles de frutta todo dorado… y encima della Un rematte de dicho Sagrario de Juego de Serafines dorados y seis chapas de plata dorada ziceladas de diversas flores de realze las quales sirven de guarnizion de la parte de adentro de dicho Sagrario…*"[40].

En todo caso, la introducción de la Eucaristía acentuó el carácter sagrado de la Capilla Real, donde se podía celebrar misa y disponer de "reserva eucarística". Estas nuevas devociones trajeron consigo la necesidad de incrementar las alhajas y

---

39 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., pp. 378 y 382, nº 57, 86 y 89.

40 Esta urna de plata sustituiría a la arquilla de madera tumbada, de menos de tres cuartos de largo y más de media vara de alto, forrada de terciopelo carmesí con pasamano de oro y cerradura, llave y aldaba de hierro donde hasta estos momentos "se enzerraba el Santísimo Sacramento en la Semana Santa", que cita G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., pp. 381-382 y 188. A partir de entonces, se pasó al guardajoyas por haber quedado en desuso en la Capilla.

el ajuar de plata labrada con la finalidad de dotarla de los enseres necesarios para las celebraciones litúrgicas. Además, al instalarse el Santísimo en su altar mayor y no estar permitido que junto a él se situase ninguna otra reliquia, fue preciso construir un Relicario para albergarlas. En el año 1640, Alonso Carbonell se encargó de la traza de este nuevo recinto anexo a la sacristía de manera análoga a los que se habían erigido en el monasterio de Guadalupe o en la catedral de Toledo[41]. Con esta obra se terminaban de materializar en la Capilla dos de los más importantes preceptos de la Iglesia de la Contrarreforma definidos en el Concilio de Trento: el culto a la Eucaristía y el culto a las reliquias, a los que tan proclives venían siendo los monarcas españoles de la Casa de Austria desde el siglo XVI.

Otras noticias de diversa procedencia nos informan sobre algunas adquisiciones de alhajas durante las décadas siguientes. Por ejemplo, antes de 1653 llegó un portapaz de filigrana de oro que Don Sebastián Hurtado de Corcuera, Gobernador y Capitán General de las islas Filipinas, había mandado hacer en Manila para enviarlo a Roma, pero que, finalmente, se quedó en el Alcázar:

> "*Un portapaz de filigrana de oro con la imagen de Nuestra Señora y su Hijo, de pincel, este está ya en la Capilla Real, que lo traia un religioso de San Agustín para llevarle a Roma y con la noticia que huvo mia el Patriarca, se trajo a la Capilla*"[42].

Además, en 1654 el tesoro se vio incrementado con las figuras de plata que el conde de Castrillo, virrey de Nápoles (1653-1658), envió desde sus dominios napolitanos para colocarlas en el Relicario, al tiempo que llegaban también varias reliquias procedentes de la iglesia madrileña de San Gil[43]. Por su iconografía, cabría relacionar este envío con algunas de las esculturas de plata que se reseñan en el inventario de 1701, como las de san Genaro, de menos de media vara de alto, y la de san Antonio de Padua, de todo relieve y de más de una tercia de alto, que servían en la Capilla, o la imagen relicario de santa Rosalía, patrona de Palermo, que a finales de siglo se localizaba en el cuarto del rey y fue tasada en 9.850 reales de plata[44].

Pocos años después, en su visita al Alcázar de Madrid en 1668, el duque de Toscana Cosme de Médicis elogió el Relicario, pero consideró que "*La capella é cosa ordinarissima*", porque el espacio le parecía muy angosto. No obstante, se celebraba en estos momentos la fiesta de la Virgen del Patrocinio que había sido instituida por Felipe IV y le llamó la atención el relieve de la imagen cubierto con las joyas de la reina entre las que destacaba el famoso diamante con la perla peregrina[45].

41 V. GERARD, ob. cit., p. 280.

42 F.A. MARTÍN, "Don Sebastián Hurtado de Corcuera y su regalo a la Real Capilla", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015.* Murcia, 2015, p. 245. Documento original en Archivo General de Indias (AGI), Filipinas, 4, N.41.

43 M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ, "La Capilla Real del Alcázar de Madrid". *Reales Sitios* nº 164 (2005), p. 50.

44 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., pp. 383 y 158.

45 L. MAGALOTTI, ob. cit., p. 124-125.

A comienzos de los años setenta del siglo XVII, llegaron a la Capilla un par de suntuosas custodias de muy distinta procedencia y cronología. De la primera de ellas tenemos noticias a través de un memorial que don Sebastián Hurtado de Corcuera, Gobernador y Capitán General de Filipinas, envió a Felipe IV en 1653 detallando las alhajas que había mandado hacer para la Capilla Real de Su Majestad durante sus años de gobierno en aquellas islas[46]. En este documento se anota el viril de una custodia con diamantes, rubíes y esmeraldas que costó 33.000 pesos, con un pie de filigrana de oro y un águila imperial, tan grande como una tórtola, con dos cabezas abiertas coronadas con diamantes y las alas de filigrana de oro cuajadas de piedras, rubíes y esmeraldas, para ponerla a los pies de la custodia. En cambio, en una certificación de los Jueces y Oficiales de la Real Hacienda de Manila y de acuerdo con la tasación efectuada por Manuel Guerrero, fiel contraste de dicha ciudad, y Antonio de Aguilar, platero de oro, la custodia se estimó en 26.000 pesos de oro.

El regalo incluía también una urna, cáliz, portapaz y palabras de la consagración, de filigrana de oro, un tabernáculo de filigrana de plata, de una vara de alto, para poner dentro la custodia y 36 candeleros redondos aovados y ochavados para el altar. Este rico ajuar, junto con algunas otras alhajas para la reina, estaría ya concluido en el 1634, pero las vicisitudes por las que tuvo que atravesar Hurtado de Corcuera motivaron que el envío se demorase durante muchos años hasta que algunas piezas llegaron finalmente a la Península en la nave capitana de la flota de Nueva España de 1671, diez años después de la muerte del donante y a los seis del fallecimiento del monarca. El legado no ha llegado a nuestros días, pero la descripción de la custodia indica que se trataba de un ejemplar de tipo sol adornado con piedras preciosas, sobre una estructura de filigrana de oro y con un águila bicéfala, flanqueada por un par de leoncillos, para ponerla a sus pies.

Sin duda que la intención de Corcuera, aparte de mostrar su gratitud y lealtad al Rey por los cargos y favores recibidos, sería la de contribuir al esplendor de la liturgia eucarística en la Capilla Real del Alcázar. Sin embargo, las sucesivas demoras en el envío de las alhajas aconsejarían que se hiciese una nueva custodia en Madrid, obra que ya debía estar concluida o a punto de finalizarse cuando llegó a la Corte el legado de Manila.

A este respecto, aportamos un interesante documento inédito que incluye numerosos datos sobre las circunstancias de esta nueva e importante obra. Por una carta acordada del Consejo de Indias, fechada en Madrid en 6 de octubre de 1672, su Presidente, el conde de Medellín, daba orden al tesorero general, don Diego González de Arce, de que se libraran a los plateros Luis de Zabalza y Simón Navarro 99.229 reales de vellón que se les debían de los 12.000 ducados en que Juan Bautista de Villarroel, platero de Cámara, y Francisco de Payba, asimismo platero, habían tasado la hechura de la custodia[47]:

---

46 F.A. MARTÍN, "Don Sebastián Hurtado de Corcuera…" ob. cit., pp. 242-251, dio a conocer toda la documentación sobre este legado.

47 AGI. Indiferente, 440, L.26, f. 441v.

"Don Diego Gonzalez de Arce, caballero de la Orden de Calatrava, thesorero General de Su Magestad en este Consejo de qualesquier maravedis que huviere en su poder o a el vinieren, de y pague a Luis de Zabalza y Simon Navarro, plateros vecinos desta corte, por cuya quenta corria la hechura de la custodia que de orden del Conde de Medellin, Presidente del Consejo, se hizo para la Capilla Real de Su Magestad, 99.229 reales de vellon que valen tres quentos trescientos y setenta y tres mil setecientos y ochenta y seis maravedis por los mismos que conforme a una certificazion dada por los contadores de quentas que residen en el Consejo en 30 de setiembre pasado que original queda en la Secretaria del Peru, pareze se le estan deviendo de resto de los 12.000 ducados de dicha moneda en que Juan Bautista de Villarroel, platero de Camara, y Francisco de Payba, asimismo platero, tasaron la hechura de la dicha custodia adbirtiendo que precedio el ajustar cuenta con ellos de los diamantes, rubies y esmeraldas y del oro que se les entrego para hacerla, y que de los dichos 12000 ducados se an vajado 32.771 reales de vellon, los 27.500 que en virtud de dos ordenes del dicho señor conde les entrego el dicho thesorero por quenta de la hechuras y los 5271 reales restantes por 1971 reales de plata en que fueron alcancados en la quenta que como va referido se liquido con ellos que con carta de pago de los dichos Luis de Zavalza y Simon Navarro o de quien su poder o derecho huviere, y este libramiento haviendo tomado la razón de los dichos contadores de quentas se reciviran y pasaran en cuenta al dicho thesorero los 99.229 reales de vellon referidos sin otro recaudo alguno. Fecho en Madrid a 6 de octubre de 1672 años".

Como puede apreciarse, el valor monetario de esta segunda custodia fue bastante elevado aunque no alcanzó el de la pieza homónima de Manila. Como esta última, la madrileña también estaba ricamente guarnecida de diamantes, rubíes y esmeraldas. Además, las circunstancias del encargo y la importancia de los personajes y artífices implicados testimonian el cuidado y el interés que se puso en la ejecución de esta empresa que, quizás, hubiese sido patrocinada por Mariana de Austria durante la minoría de edad de Carlos II.

El Presidente del Consejo de Indias era en estos momentos el VII conde de Medellín, don Pedro Portocarrero y Aragón, hijo de Pedro Portocarrero, conde de Medellín, caballero Comendador de la Orden de Santiago natural de su villa de Medellín, y de doña Ana de Córdova Enríquez de Mendoza, natural de Lucena[48]. Obtuvo el cargo de Repostero mayor de la Casa Real de Castilla, el de Alcaide mayor de la ciudad de Leyrie y Santaren y el de Gobernador y Capitán General de Ceuta, y sirvió de gentilhombre de cámara a Felipe IV. En el año 1669 se le confirió la Presidencia del Consejo de las Órdenes con el Hábito de Santiago y dos años después,

48 Según F.X. de GARMA Y DURÁN, *Theatro universal de España: descripción eclesiástica y secular de todos sus reynos y provincias* (1751), tomo IV, p. 396, Pedro Portocarrero y Aragón era el VIII conde de Medellín.

el 18 de julio de 1671, fue nombrado Presidente del Consejo Supremo de Indias. Además fue caballerizo mayor de la reina gobernadora doña Mariana de Austria. Falleció poco después y recibió sepultura en el real convento de la Encarnación de Madrid. Su segunda mujer, doña Beatriz Meneses y Noroña, natural del lugar de Pineiro junto a Coimbra, heredó los títulos de duquesa de Camiña y marquesa de Villareal en 1640, después de que su padre, don Luis de Meneses, y su hermano mayor fueran degollados en Lisboa por su lealtad al monarca español[49].

En cuanto a los artífices de la custodia, ambos maestros se habían ganado una sólida reputación tras haber realizado importantes trabajos en el entorno de la corte[50]. Luis de Zabalza (+1677), hijo del estellés Diego de Zabalza, el conocido platero de plata del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón, sucedió a su padre en este último puesto en 1636 y obtuvo el de platero del rey en el año 1642. En 1666 lo era de la reina doña Mariana de Austria y en el 1668 se le menciona como platero de cámara. En virtud de sus cargos realizó numerosas obras para la Casa Real española y para miembros de la realeza europea con motivo de acontecimientos diversos. Entre ellos conocemos por la documentación algunas piezas para la reina de Francia (1660); aderezos, joyas y joyeles para la jornada de la emperatriz doña Margarita (1660); alhajas de oro, plata y diamantes para la emperatriz por su feliz parto (1668); el tahalí, pareja de azafates y espadín que la reina regaló a don Juan de Austria en su jornada de Flandes; el par de arcas con rosas de diamantes y otras cosas que se hicieron para obsequiar al duque de Florencia (1668), y las alhajas de oro y diamantes que la reina mandó a la archiduquesa de Austria en 1669. Todas estas piezas han desaparecido, pero se conservan de su mano algunos cálices y custodias limosneros repartidos por iglesias y conventos de Legasa (Navarra), Vitoria o Calahorra, entre otros lugares.

Menos conocido que el anterior es Simón Navarro (+1706), aprendiz, cuñado y heredero de los cargos de Luis de Zabalza. Fue platero de plata de la reina desde 1666, de Cámara después de 1677 y en el 1689 solicitó el oficio de Repostero de Camas en atención a que su tío y hermano lo habían servido durante largo tiempo. Ninguno de sus trabajos palatinos ha llegado a nuestros días, pero se le atribuyen los cálices limosneros de Griñón, Fuentidueña, Teba y Antequera, y las custodias de carmelitas descalzos de Baeza y de las Trinitarias de Madrid. También es posible que sea de su mano la custodia de plata sobredorada, perlas, brillantes y esmalte que, según la tradición, Carlos II donó al monasterio madrileño de las Descalzas Reales[51].

Por lo que concierne a los artífices que se encargaron de tasar la custodia de la Capilla Real, parece evidente que su labor se tuvo que desarrollar en Madrid y en el entorno de la Corte, pero se ignora la trayectoria y la actividad profesional de ambos

49 J.A. ÁLVAREZ BAENA, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid, 1791. Vol. IV, pp. 225-226.

50 Sobre las obras de ambos plateros, F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata…* ob. cit., pp. 412-413 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”, en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España*. T. II. Madrid, 1999, pp. 589 y 591.

51 F.A. MARTÍN, *Joyas de la orfebrería del Patrimonio Nacional*. Sevilla, 1995-6, pp. 40-41.

maestros. Sabemos que Juan Bautista de Villarroel (+1678)[52] era platero de oro y que en el año 1657 figuraba en la relación de los Oficiales de Manos que son jurados y con gajes y le toca a la Real Casa. En 1663 y 1668 participó con el contraste Manuel Mayers en la tasación de las joyas y cosas de oro de don Francisco de Oviedo y de don Juan Álvarez, secretario y funcionario de Felipe IV, respectivamente. Además, en esta última fecha intervino como testigo en la tasación de unas piezas del platero Luis de Zabalza. Por lo que respecta a Francisco de Payba, hay noticia de tres artífices de este apellido que trabajaron desde el último tercio del siglo XVI hasta finales del XVII[53]: Vicente, activo en 1589; Ignacio, a quien se menciona en 1655 y Francisco, conocido entre 1655 y 1690, que fue el que participó en la tasación junto a Juan de Villarroel según indica el mencionado documento del Archivo General de Indias. De su trayectoria y de su producción no poseemos ningún otro dato.

Ambas custodias, confeccionadas con oro y piedras preciosas, reforzaron y enriquecieron de manera significativa el ajuar de la Capilla Real a comienzos de los años setenta. No obstante, durante el reinado de Carlos II y en el contexto de renovación total del recinto que se estaba realizando durante estos años, una carta del secretario del rey, Jerónimo de Eguía, al Condestable de Castilla fechada en 1679 nos informa de que Su Majestad había resuelto que se hiciera "*un frontal, gradas y demás cosas de plata para adorno del altar mayor para evitar la indecencia que causa que para las funciones que se ofrecen se traiga prestado de otra parte*"[54]. Por lo tanto, es probable que se labrasen entonces la peana de plata dorada "*que es la grada que se pone en el altar para la Custodia del Santtissimo cuando se descubre*", así como el frontal y las gradillas de plata que también figuran en la citada testamentaría de Carlos II[55]. Las mencionadas obras de renovación se aprovecharon también para sustituir el antiguo retablo que amenazaba ruina por uno nuevo de pórfido que el marqués del Carpio había encargado en Nápoles para donarlo al convento de dominicas de Loeches del que era patrono. Esta pieza ya estaba en Madrid el 7 de enero de 1701 pero nunca llegó a su destino previsto, sino que, finalmente, se instalaría en la Real Capilla después de la muerte del monarca[56].

Sin embargo, el documento más completo y el que nos proporciona el mayor número de datos sobre el tesoro de la Capilla tras el fallecimiento de Carlos II es el tan mencionado inventario y tasación de bienes post mortem del soberano. Se llevó a cabo a partir del 17 de noviembre de 1700 con la participación de Alberto de Aranda, contraste y tasador de joyas, Matías Vallejo, platero y marcador de plata, y Bernardo Vázquez, platero de oro, entre otros maestros expertos en diversas materias[57].

52 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, p. 279.

53 Ibídem, p. 278.

54 J.M. BARBEITO DÍAZ, ob. cit., p. 51.

55 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., pp. 380 y 382.

56 J.M. BARBEITO DÍAZ, ob. cit., pp. 192 y ss. y M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 52.

57 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., p. 15.

El día 10 de febrero de 1701 se procedió a inventariar el Relicario donde se exponían las reliquias que hasta el año 1640 se habían guardado en la Capilla o en otras dependencias del alcázar y las que habían llegado por compra o donación a partir de esta fecha[58]. La estancia estaba revestida en tres de sus frentes por una estructura de mármol y jaspe a manera de retablo. Sus dos cuerpos se articulaban por columnas y pilastras con basas y capiteles de bronce dorado coronados por niños con instrumentos de la Pasión, figuras recostadas, pirámides y otros adornos de bronce. Presidía el conjunto un suntuoso sagrario de ébano y palosanto, igualmente articulado en dos cuerpos de diferente tamaño por columnas y pilastras sobre pedestales de ágata, con capiteles de bronce dorado, cabezas de serafines, colgantes de frutas de plata y biseles con lapislázuli y ágatas. Entre los intercolumnios de la estructura general se abrían numerosas hornacinas que alojaban los relicarios con las reliquias. Los había de bronce dorado, ébano, marfil, lapislázuli, piedra diáspero, cristal grabado, plata dorada u oro, casi todos ellos guarnecidos de zafiros, rubíes, esmeraldas, diamantes, esmaltes, perlas y aljofares. En cuanto a su forma, además de la flor de lis, se mencionan arquetas, escritorios, urnas, aguamaniles, cruces, brazos, cabezas, figuras de cuerpo entero, vasos o pilas. Los de mayor valor o de estructura singular se describen minuciosamente, como la propia

> "*flor de Lis de oro, Colocadas en ella diferentes reliquias Como es el Clavo de Nuesttro Señor y Vna efijie de Nuesttro Señor crucificado con su Cruz de Lignum Cruzis hecha por mano de San Geronimo como se dize por traduzion (sic) y besttidura de Nuesttra Señora y besttidura de el Pattriarcha San Joseph Petoral de linum Cruze de San Gregorio Magno=Alajas de Nuesttra Señora y espina y Cambronera de la Corona de Nuestro Señor: otro relicario con besttidura de Nuestra señora dentro y una cruzeçica de lignin Cruze denttrro y estta adornado por fuera el canto y corona de arriba con 36 zafiros cabujones ovalados y ochavados labrados y con 42 rubies balajes Caujones obaklados y 7 esmeraldas y 54 diamantticos y 258 asienttos de perlas y perillas y Un diamante en puntta bola de plata donde carga la dicha flor de lis y Peana prolongada ochavada de bronce dorado con Carttelillas en los costados y dos Anjelillos de plata y tarlettas y sobrepuesttos esmaltados y dos escudos de Armas Reales*".

También se destaca en el inventario una "*olla de christtal gravado de echura Yttaliana guarnecida con quatro garras y quattro figuras de Ánjeles con alas de plata dorada con cornucopias y faroles; un navio que se forma de un Barco de christtal gravado con cercos y jarcias de oro esmaltado con pie de christtal en forma de vicos… y el arbor mayor de christtal y oro*".

Citamos también como ejemplo la cabeza de plata de san Marcial, un ángel de plata o un brazo de cristal con la muñeca guarnecida de un cerco de oro con rubíes y un anillo de rubíes en el dedo. Asimismo, una arquita de madera con molduras de

58 Ibídem, pp. 361-367.

marfil, sobrepuestos de oro, pies de plata dorada en forma de bichas, cristales grabados en los costados con figuras de pájaros y ramos, y dos sátiros marinos de oro esmaltados más cuatro muchachos de oro sentados sobre la tapa.

Además, en el Relicario se inventarió de manera muy detallada la "*custodia rica que es la que sirve en los descubiertos de la Capilla Real*". A juzgar por su descripción se trataba de una riquísima pieza portátil de sol labrada en oro y recubierta de piedras preciosas que se enumeran cuidadosamente y que sumaron 6.329 diamantes, 2043 rubíes y 851 esmeraldas. En definitiva, una pieza de valor incalculable, que no se tasó por estar destinada al culto divino.

A continuación, el día 12 de febrero de 1701 se continuó el inventario de la Real Capilla[59]. En el capítulo de la plata labrada se recogieron en total 159 piezas de plata dorada de una treintena de tipologías religiosas diferentes, muchas de ellas con las armas reales. Destacan por su número ochenta y cuatro candeleros distribuidos en varios grupos. Entre ellos figuran media docena con pies redondos y una cruz de altar de hechura de Alemania, revestidos de hojas, óvalos, mascarones y fruteros. Hay también otras dos cruces de altar, cuatro cálices, dos juegos de vinajeras con sus campanillas, tres acetres con su hisopo, tres incensarios, un par de navetas, dos sacras, doce imágenes, dieciocho macetas y cinco fuentes. Dos de estas últimas, de dos tercias de diámetro, presentaban escudos esmaltados de blanco, azul y rojo, y se decoraban con un mar de medio relieve con sirenas, pescados y dioses marinos, en sus fondos, y con mascarones y tortugas en las faldas. También se cita la custodia que perteneció al Emperador que antes mencionamos, además de un jarro de pico, báculo, atril, calderilla, palmatoria, portapaz, hostiario, caja de óleos, caja relicario, cubiertas del libro de los Evangelios y braserillo para el Sábado Santo, entre otras varias piezas que hemos ido citando a lo largo del texto.

En el apartado de imágenes de plata, se recogen las de san Miguel y san Jorge, y las de algunas otras advocaciones que serían muy demandadas en el entorno de la monarquía a lo largo del siglo XVII por su significado devocional o político. Es el caso de la Concepción (objeto de controversia entre las órdenes religiosas a lo largo del seiscientos), san Felipe (patrón de los monarcas de ese nombre de la casa de Austria), San Fernando (el rey conquistador y victorioso, recientemente canonizado) o san Luis de Francia (patrón de la nueva dinastía borbónica). En otros casos se trata de advocaciones de origen italiano, como san Antonio de Padua o san Genaro a los que antes aludimos.

El apartado de las custodias de metales nobles del servicio de la Capilla Real se reduce, según hemos tenido ocasión de comprobar, a un ejemplar de plata y a otro de oro cubierto de piedras preciosas. Llama la atención que no se registre la custodia de Manila ni la madrileña, dos piezas suntuosas que se habían incorporado al tesoro hacía menos de treinta años y que no cabe identificar en ningún caso con la "custodia rica" del Relicario, pese a que ésta estaba confeccionada con los mismos materiales -es decir, oro, diamantes, rubíes y esmeraldas-, porque debía ser obra mucho más

59 Ibídem, pp. 377-383.

espectacular a juzgar por el mayor números de sus piedras preciosas. Ninguna de las dos guarda relación tampoco con la denominada custodia del Emperador ni por sus materiales ni por su estructura -de plata, labrada de crestería, con san Andrés y Santiago a los lados, dos escudos de armas imperiales y un par de viriles de oro-.

Por lo tanto, en el terreno de la hipótesis, cabría considerar que el pie de la custodia filipina llegase a Madrid tan maltrecho, después de tan largo y azaroso viaje -recordemos que era una estructura de filigrana, es decir, muy delicada y frágil-, que se hubiese tenido que desechar y que el resto de la pieza con sus piedras preciosas se integrase en la madrileña para componer una tercera custodia más fastuosa que las dos anteriores. También es posible que la de Manila se montase sobre un basamento y astil de nueva hechura enriqueciéndose el conjunto con otras alhajas.

Caso de que esta última posibilidad fuese la cierta, cabría aventurar también que, una vez cubiertas las necesidades de la liturgia eucarística en la Capilla Real mediante la incorporación al culto de esta nueva custodia, la de Luis de Zabalza y de Simón Navarro se destinase al servicio de otro Sitio Real, por ejemplo la basílica de El Escorial. Recordemos que la famosa pintura de Juan Carreño de Miranda sobre la adoración de la Sagrada Forma (1685) para la sacristía del monasterio, reproduce un ejemplar portátil de tipo sol que parece revestido de piedras preciosas y que podría ser obra del último cuarto del siglo XVII, si bien es difícil confirmar estos puntos porque la imagen no se aprecia con claridad.

En cuanto a los portapaces. Además de una pieza de plata dorada con el relieve de la Quinta Angustia, el inventario de 1701 recoge un segundo ejemplar de filigrana de oro que, con ciertas dudas y a pesar de las diferencias, creemos que podría tratarse del remitido por Hurtado de Corcuera, al que antes aludimos. El documento de 1701 lo describe como

> "*Vn porttapaz de oro de echura de filigrana con su pedrestal quatro Colunas cornisas y medio punto: Vna cruz y quatro pirámides por remate y en medio del Una Aguila Ymperial guarnezida de Granates con Vna luminazion de nuestra señora en medio de ella y por la parte de atrás Vna asa todo de oro de feligrana*"[60].

Por lo tanto, si nuestra apreciación fuese cierta, habría que suponer que el águila imperial de filigrana, que en su origen se había fabricado para servir de complemento a la custodia de Manila, habría perdido su primitiva función al integrarse esta última pieza en una nueva y se procedió a reaprovecharla integrándola en el portapaz de Corcuera antes del año 1700. Es decir, el motivo de estos cambios pudo ser el propósito de aprovechar y de dar un nuevo uso al águila imperial de filigrana. En todo caso, la desaparición de todas estas obras nos impide confirmar estas cuestiones.

Por otra parte, recordemos que el tesoro de la Real Capilla no llegó a tasarse porque el ajuar no estaba destinado a la venta. Los relicarios "*por estar Uinculados*

60 Ibídem, p. 381, nº 83.

en la Corona"; la custodia rica "*por ser para el cultto divino*" y la plata labrada de la Capilla "*por ser del servicio del Culto divino y de la dicha Real Capilla*"[61]. Por lo tanto, al no ser objeto de almoneda, las piezas debieron permanecer en el mismo lugar y continuarían sirviendo para el culto divino en las celebraciones religiosas del palacio, por lo menos hasta el fatídico incendio del año 1734.

Según Bottineau, y por lo que concierne a la Capilla, sólo se salvaron del desastre un copón que sacó un religioso, unos candelabros y un par de blandones de plata[62]. Pero hay noticias de que en el año 1750 el artífice madrileño Pedro Vicente Gómez de Ceballos estaba restaurando una custodia de la Real Capilla que había resultado dañada en el incendio[63]. Además, de acuerdo con la catalogación efectuada en el año 1987, han llegado a nuestros días algunas piezas de la segunda mitad del XVI, como un cáliz con marca de Diego Gutiérrez, una cruz procesional de taller vallisoletano, otro ejemplar de altar cuyo Cristo sigue el modelo iconográfico de Jacopo del Duca y un portapaz de posible origen catalán. Del siglo XVII se conservan el jarro de pico marcado por García de Sahagún, platero de Margarita de Austria desde 1599, el cáliz labrado por Juan de Orea, el copón con esmaltes, obra del artífice Juan de Jarauta, y un cáliz mexicano labrado en 1689 con plata de las minas peruanas de Puno. Al menos algunas de estas piezas deben corresponderse con los ejemplares mencionados en el inventario de 1701, pero, salvo el juego de cruz y candeleros de hechura de Alemania[64], su identificación precisa resulta problemática.

Por el contrario, los tres cálices limosneros con esmaltes y coronas reales que el madrileño Pablo Serrano confeccionó en el año 1711 para la ofrenda anual de la Epifanía y las obras realizadas por los Medrano y otros artífices para la Real Capilla entre 1711 y 1734, no se recogen en la testamentaría de Carlos II porque se labraron después de la muerte del monarca[65].

---

61 Ibídem, pp. 15, 366-367 y 383.

62 Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*. Madrid, 1986, p. 537.

63 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 126.

64 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata…* ob. cit., pp. 42-43.

65 Ibídem, pp. 49-61.

Una aproximación a la hebilla neoclásica en España[1]

MARÍA ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA
Museo del Traje, CIPE, Madrid

El propósito de este estudio es dar a conocer algunas hebillas que forman parte de las colecciones reunidas por dos instituciones de trayectorias y disciplinas bien distintas, aunque también con ciertos aspectos en común: el Museu Frederic Marès de Barcelona y el Museo del Traje, CIPE de Madrid. En ambos casos se trata de unos interesantísimos conjuntos en los que encontramos hebillas de calzado, corbatín, calzón[2] y cinturón, unas piezas que todavía hoy no han sido estudiadas como merecen debido a motivos muy diversos. En primer lugar, porque entre nosotros se han venido considerando producciones menores del arte de la platería. Y también porque son unos objetos dotados de un carácter indefinido, situados a medio camino entre la utilidad y el ornamento, que tampoco acaban de acreditar con suficiente empuje el destacado lugar que ocupan en el vasto universo de la historia de la joyería.

---

1 Agradecemos la generosa ayuda de Ernest Ortoll Martín, conservador del Museu Marés, y de Manoli Moreno Ucedo en el Museo del Traje, sin los cuales este estudio no habría sido posible.

2 En los documentos en lengua española del período al que se refiere este trabajo la hebilla para sujetar o atacar el calzón masculino se denomina charretera, sustantivo derivado de jarretera, el cual alude a su vez a la propia liga con su hebilla que cierra el calzón. A nuestro juicio es imprescindible tener en cuenta tanto las variantes léxicas como las ortográficas para garantizar la interpretación fidedigna de los textos e identificar así correctamente los objetos descritos. Hacemos extensible esta recomendación a descripciones en otras lenguas o dialectos utilizados en España, a fin de evitar errores de bulto. Por ejemplo, en C. SIMÓ ROCA, *Diari de Joaquim Fiol i Estada: Mallorca 1782-1788*. Palma de Mallorca, 2014, p. 220, la anotación "dos civellas petitas per les camas", literalmente dos hebillas pequeñas para las piernas, se refiere a las dos hebillas para el calzón.

No obstante, se trata de piezas provistas de una singular belleza, susceptibles además de ofrecer por sí mismos información en cantidad y calidad nada despreciables debido, entre otras muchas razones, a que las realizadas en metales nobles suelen presentar un amplio repertorio de marcas. De ahí que en esta ocasión hayamos centrado nuestra investigación en un grupo de hebillas de plata que se caracteriza por presentar tales indicativos bien de autoría o bien, como veremos, de otra naturaleza. Esta oportuna circunstancia no sólo puede contribuir a fijar con escaso margen de error su ubicación en el espacio y en el tiempo, sino que además resulta de gran interés para ir completando la nómina de piezas labradas por los artífices. De hecho, desde hace ya algún tiempo venimos llamando la atención sobre el interés del binomio marca-hebilla[3], asunto capital que por el momento hemos estudiado en el caso de algunas de las realizadas en los obradores de dos importantes centros plateros españoles: Barcelona y Córdoba[4]. Seguimos aquí esta línea de trabajo, si bien ampliando el campo de análisis a partir de ejemplares fabricados tanto dentro como fuera del territorio nacional.

El arco cronológico que repasaremos se extiende desde 1768 hasta 1827, seis decenios que bastaron para que las hebillas alcanzaran -tanto en España como en Europa- las más altas cotas de esplendor, pasaran poco a poco a un segundo plano víctimas de los caprichos de la moda y también de acontecimientos históricos como la Revolución Francesa, para acabar transitando la senda hacia su inevitable declive. Los dos tipos de hebillas que veremos aquí, las de zapato y las de calzón, recorrieron de la mano idéntica trayectoria. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la mayor simplicidad de las formas neoclásicas en relación con los excesos del último rococó atrajo cada vez a un mayor número de partidarios, y las hebillas, objetos a la moda por excelencia, no pudieron mantenerse al margen de unas transformaciones que fueron cambiando sutilmente tanto su traza como su decoración.

Si bien desde un punto de vista formal la hebilla admite pocas variaciones debido a la función de cierre que desempeña tanto sobre el calzado como en el calzón, al comienzo del período señalado se advierte una reducción progresiva en las dimensiones de las que ajustan el zapato, sobre todo el masculino. Hasta entonces venían siendo comunes las hebillas de entre 8 y 10 cm de longitud, provistas de una curva que alcanzaba fácilmente los 5 cm de altura, lo que permitía su perfecto acomodo en el empeine y la pala. Especialmente significativo fue en este sentido la progresiva disminución de su altura hasta conformar piezas apenas convexas. Por su parte, las hebillas de calzón experimentaron en el mismo período variaciones de tamaño menos drásticas, aunque es cierto que su porte también va siendo menor según su factura se aproxima a 1800. Esta evolución es aplicable a todo el repertorio de marcos

3 Ver M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Las hebillas, joyas olvidadas". *Indumenta. Revista del Museo del Traje* nº 1 (2008), p. 121.

4 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Aportaciones al estudio de la platería barcelonesa", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 335-348 y "Aportaciones al estudio de la platería cordobesa", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 257-273.

desarrollado por el ingenio de los fabricantes y que, básicamente, comprende tres modelos: rectangular, ochavado y oval. Por otro lado, en lo que respecta a la decoración aplicada sobre esos marcos, los cambios introducidos por la nueva estética fueron algo más evidentes. El predominio de las formas curvas conformadas a base de cintas entrelazadas, motivos florales y vegetales, lazos o nudos, fue poco a poco descendiendo para dejar paso bien a líneas onduladas más sutiles a base de festones o pabellones, bien a motivos rectilíneos y geométricos más discretos, e incluso a la rotunda sobriedad de los marcos desprovistos de ornamento alguno. Esta gradual moderación en el adorno de las hebillas es aplicable a todo el repertorio de materiales utilizados en su fabricación, desde el acero hasta las diversas aleaciones con base de latón, pasando por las de oro y plata, así como por las guarnecidas con piedras preciosas o con vidrios de colores diversos. No obstante, es plausible afirmar, según veremos más adelante, que en las décadas acotadas para este estudio convivieron buena parte de las variantes de hebillas señaladas, una nómina de modelos que parecía no tener fin y cuya extraordinaria fantasía y diversidad es el perfecto reflejo de su pujante vitalidad.

De hecho, cuando el joyero Jean-Henri-Prosper Pouget publicó en 1762 su *Traité des pierres précieuses et de la maniere de les employer en Parure*, seguido dos años más tarde de *Nouveau recueil de parures de joyaillerie*[5], incluyó entre los diseños de joyas nada menos que una docena de láminas a todo color dedicadas a hebillas de zapato, ornamentadas según los cánones del rococó. Este vasto repertorio podía satisfacer los gustos de una amplia clientela, siendo susceptible además de adaptarse a los acabados y presupuestos más diversos, sobre todo si en su fabricación se prescindía de las piedras preciosas. Así, el texto claramente publicitario que acompaña a una ilustración[6] insertada en 1786 en la revista *Cabinet des modes* […], presenta precisamente cuatro modelos de hebillas de plata que muestran la acomodación de propuestas como las de Pouget al contexto real del atuendo masculino del momento

> "*Nous ne dirons rien de la rapidité avec laquelle les Boucles de souliers pour les hommes se sont succédées, & de la quantité infinie qui règne ensemble. Les Femmes pourroient reprocher aux Hommes d´en changer autant qu´elles changent de bonnets & de chapeaux. Mais cette varieté rapide & succesive produit pour le commerce un avantage qui sauve tout reproche [....] On ne les fait plus rondes, on ne les fait plus quarrées, on ne les fait plus à huit pans, on les fait d´un oval parfait, aussi large que long.*
>
> *La première est faite en lacs d´amour: Une partie est taillée à facettes & pointes de diamans, & l´autre partie en perles. La Boucle a deux puces trois quarts de large.*

5 En el primero de estos repertorios las hebillas de zapato figuran en las páginas 29, 30, 31, 32 y 33; en el segundo, en las numeradas 56, 58, 77, 78 y 79.

6 El Museo del Traje, CIPE (Madrid) conserva una de estas estampas, FD035724, que fue diseñada por Auguste Charles Pugin y grabada por A.B. Duhamel. Texto e imagen figuran en *Cabinet des modes ou les Modes nouvelles, décrites d'une manière claire & precise* […] nº 12 (1786).

La seconde a deux rangs, taillés à facettes en diamans. Le rang de dessus est à très-gros diamans & celui de dedans à moyens. Elle a deux pouces trois quarts de large.

La troisième est à rosettes taillées en pointes de diamans, séparées les unes des autres par trois grosses perles rondes. Elle a deux pouces & demi de large.

La quatrième est à quatre rangs taillés à facettes & pointes de diamans. Ces tangs sont étroits, séparés d´une ligne d´environ, & joints ensemble par huit petites barrettes placées à certaine distance les unes des autres. Elle a trois pouces de large.

Ces boucles ont été tirées du Magasin du sieur Grancher, au Petit-Dunkerque, qui en a un Assortiment complet, dans tous les genres & du plus nouveau goût. Le gran débit qu´il en fait renouvelle chaque jour son Magasin".

Asimismo encontramos estampas y descripciones similares en *Magasin des modes* […], editada entre 1786 y 1789, prueba más que evidente de su condición plena de adorno a la moda. Por otro lado, de la misma forma que se comentaba tal tejido o tal estampado de calzones o chalecos, también se hablaba de las hebillas con gran detalle en las presentaciones de los figurines, subrayando siempre su carácter novedoso -por su diseño, su tamaño o su decoración- en relación a modelos y formas anunciados tan solo unas semanas antes[7]

"*L'Homme figuré porte sur ses souliers des boucles ovales-larges. Ce n'est plus la longueur, c'est la largeur qui domine dans les boucles. Elles descendent presqu'autant sur le pied, qu'elles le couvroient en long autrefois, en se courbant sur le coup-de-pied. Les boucles sont très variées maintenant. Les unes sont garnies de graines des Indes, bleues, rouges ou vertes; les autres sont composées de branches polies en argent, & de branches mates, & non polies* […]".

En cuanto objeto a la moda y accesorio indispensable para ajustar al pie el zapato de orejas común a hombres, mujeres y niños, la hebilla gozó en España de un prestigio tan elevado como en el país vecino. De ahí que su número fuera extraordinariamente abundante, dato que confirma su onmipresencia, desde mediados del siglo XVIII hasta la década de 1820, en gran diversidad de documentos de archivos particulares e institucionales[8], así como en varios diarios españoles. Uno de éstos fue

7 *Magasin des modes nouvelles, françaises et anglaises* […] nº 17 (1787).

8 De hecho, son muy pocos los inventarios de bienes que no las mencionan. También aparecen, aunque en menor medida, en los dibujos de exámenes de platero. Por ejemplo, F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses (1727-1842). Aspectos legales, organizativos, laborales y asistenciales de la institución*. Córdoba, 2001, pp. 686-690, señala que entre 1765 y 1780 se presentaron al examen más de ciento setenta modelos de hebillas entre las de plata y las de oro. En M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 182,

Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico, editado a partir de en 1758. En una de sus secciones, denominada "Noticias particulares de Madrid", se insertaban -a modo de los contemporáneos anuncios por palabras- breves notas relativas a ventas, compras, alquileres, ofertas de trabajo, sorteos de lotería, objetos perdidos, etc. Y es precisamente en las dedicadas a las pérdidas donde figura, prácticamente cada día del año, una llamada sobre hebillas, bien extraviadas, bien encontradas. En su conjunto estas notas, casi siempre referidas a las del calzado, conforman un extenso y nutrido volumen de información que, además, coincide en el tiempo con la cronología de este estudio, por lo que consideramos de gran interés ofrecer un breve análisis de su contenido[9].

En lo relativo a materiales, aunque entre ellas figuran algunas hebillas de oro, de acero y de tumbaga, la mayoría de las informadas son de plata. De ellas, por ejemplo, se especifica si carecen de la charnela de cierre o si la conservan, apostillando si es pertinente ciertas características singulares de dicho mecanismo tales como su material o su país de origen. Mencionan la hechura de los marcos -ovalada, cuadrada, ochavada, redonda-, así como su tamaño. En ocasiones, detallan asimismo su peso y su estado de desgaste general. También si son de calzado masculino, femenino o infantil, si corresponden a las charreteras o al corbatín, o si se trata de un juego completo. Finalmente, como no podía ser menos, se detienen sobre todo en las descripciones de su decoración, indicando si son lisas, doradas por arriba o por abajo, combinadas con filete de oro, con perlas, con piedras de Francia, etc. Además, encontramos hebillas a rayas, con dos carreras de piedras, con doce piedras de Francia, a lo griego, con un cordoncito, caladas con perlitas, con filetes de oro y puntas caladas, con perlas y rosetas, de media caña, con lazos y medias cañas, de enrejado con rosetas, con estrellitas doradas, con puntas de diamante, etc. En resumen, lo que estos diarios noticiosos ofrecen es un auténtico catálogo de las hebillas utilizadas en Madrid, un repertorio que puede hacerse extensivo a todo el territorio nacional[10], y del que transcribimos sólo dos ejemplos, que hemos seleccionado porque en ellos se mencionan precisamente las marcas de platero como seña de identidad de la pieza reseñada:

---

fig. 130, vemos el diseño de un juego de hebillas -para calzón y para zapatos- fechado en torno a 1789, para los cuales el aspirante propone dos soluciones decorativas en un mismo marco. Anteriores son los que recoge F. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004, nº 1000 y 1001, fechados a mediados del XVIII. Por otra parte, la relación de artífices aprobados e incorporados al Colegio de Plateros de Antequera entre 1784 y 1831 publicada por R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga: 1550-1800*. Málaga, 1997, p. 538, informa de que sólo en cuatro ocasiones los examinados optaron por presentar diseños de hebillas.

9 Hemos realizado este análisis en todo el período que abarca nuestro estudio, un tiempo en el que el título de la publicación fue variando. A partir de 1786 se denominó *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, y a partir de 1788, *Diario de Madrid*.

10 Por ejemplo, las descripciones de las hebillas dibujadas por los aspirantes aprobados e incorporados al Colegio de Plateros de Antequera que figuran en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, ob. cit., se asemejan bastante a las que presentan las comentadas en el contexto madrileño.

"*Desde la calle de la Madalena hasta la plazuela de Antón Martín, se perdió una hebilla de plata cuadrilonga, con lazos y medias cañas, esquinas ochavadas y marca del contraste del año 83* [...]"[11].

"*Se desaparecieron unas evillas de plata el dia 3 del corriente, que pesan cerca de 9 duros, hechas á punta de diamante, que componen 8 almendras, y marcadas con la marca de un águila, que son forasteras* [...]"[12].

Con el propósito de mostrar una selección de hebillas neoclásicas utilizadas en España estudiaremos en primer lugar algunas de origen francés decoradas con vidrio incoloro, el comúnmente conocido como estrás, una materia de gran dureza que puede ser tallada en facetas del mismo modo que las piedras preciosas. Del uso del estrás talla brillante resultan joyas de fantástico brillo que condensan extraordinariamente bien el gusto por el lujo y la sofisticación tan cultivados durante el Siglo de las Luces. De ahí que las hebillas de estrás incoloro como remedo de los diamantes, o de colores, imitando el verde de la esmeralda, el azul del zafiro y el rojo el rubí, combinado en ocasiones con cintas de metales o aleaciones doradas como el latón o el pichbeck, gozaran de gran fortuna en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII. Las que se han conservado en colecciones españolas son mayoritariamente francesas, un dato que viene a subrayar el alcance de las importaciones desde el extranjero de hebillas, tanto para zapatos como para charreteras y corbatines. Según se detalla en el arancel general de los derechos de aduanas y otros que pagan su entrada y salida en el Reino, este comercio incluía piezas de todo tipo de materiales. Así, entre las introducidas en España en 1797 encontramos hebillas de hierro lisas de luto y de estaño, cobre y latón; de acero y metal plateado; de latón, cubiertas de hojuela de plata; de metal dorado fino; de estaño o metal embutido de nácar, acero o piedras falsas; y, por supuesto, de piedras falsas sobre acero y plata[13].

En segundo lugar presentaremos un grupo de hebillas de plata de fabricación española y francesa. Según apuntamos más arriba, todas las hebillas estudiadas tienen en común que ostentan marcas de acuerdo con los procedimientos fijados por la normativa de los distintos colegios de plateros u orfebres. Estos cuños, en ocasiones de dimensiones milimétricas, se sitúan sin excepciones bien en el reverso del marco, bien en la curvatura del puente, a veces incluso en ambas zonas, y se estampan siempre sobre los dos elementos que componen el par. También pueden encontrarse en la propia charnela cuando ésta es de plata. Además, es habitual la traza de una burilada en cada hebilla. Por último, no es infrecuente que sobre ellas figuren grabadas marcas de propiedad o iniciales alusivas a la posición derecha o izquierda que ocupa sobre los pies. Basta, pues, mirar con atención la cara posterior de estas joyas para que el investigador encuentre en ellas un caudal de información de sumo interés.

11 *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 5 de noviembre de 1787.

12 *Diario de Madrid*, 8 de marzo de 1791.

13 D.M. GALLARD, *Almanak mercantil ó Guia de comerciantes para el año de 1797*. Madrid, 1797, pp. 112-113.

Hebillas de estrás

Comenzamos con una hebilla[14] para zapato femenino, conformada por un marco oval de plata, ligeramente convexo, ornamentado con un doble festón interrumpido en los ejes con rectángulos. El peso de la decoración recae en estrás talla brillante embutido en boquillas lisas cerradas con gran precisión y uniformidad. El cierre es de acero y está compuesto por un pasador vertical con seguro arriñonado provisto de dos pequeñas púas, articulado mediante una bisagra a una espiga doble. Sus dimensiones son 8 x 5 x 1,5 cm (lám. 1). Aquí la marca, situada en el reverso del marco, muestra una cabeza femenina a la derecha tocada con casco y enmarcada en un listel. Se trata de la utilizada en París, entre 1768 y 1774, por el *fermier général* Julien Alterre para objetos de tamaño medio. Este cuño acredita el pago de impuestos por parte del fabricante y certifica que la pieza podía ser puesta a la venta.





LÁMINA 1. *Hebillas de plata y estrás. París, 1768-1774.* © Museo del Traje. MECD (Madrid). *París, 1775-1781.* © Museu Frederic Marès (Barcelona), Ramón Muro.

14 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104328. Las fichas de catalogación de las piezas citadas en este estudio, así como todas las de la colección completa de hebillas de esta institución pueden consultarse en http://ceres.mcu.es/pages/AdvancedSearch.

De ahí que encontremos una estampilla con similar propósito en hebillas masculinas, en líneas generales más ostentosas y de mayor tamaño que las femeninas, debido al protagonismo que, como hemos visto más arriba, adquirieron en el engalanamiento del hombre. Es el caso de la conformada por un marco rectangular convexo de plata, sobredorada en el reverso y ornamentado con doble línea de estrás talla brillante embutido en boquillas granuladas[15]. También su mecanismo de cierre es de acero, y está compuesto por un pasador vertical con seguro troncopiramidal provisto de dos pequeñas púas, articulado mediante una bisagra a una espiga doble. Sus dimensiones son 6,5 x 4,2 x 2,5 cm. El cuño se sitúa una vez más en el reverso del marco, y consiste en una cabeza de mono a la izquierda enmarcada en un listel. Fue utilizado en la capital francesa entre 1775 y 1781 por los *fermiers générals* Jean-Baptiste Fouache y Dominique Compant, y estampado sobre objetos de tamaño medio con el mismo propósito que hemos anotado más arriba (lám. 1).

Idéntica marca de aprobación figura en un clásico juego de hebillas de plata, dos para zapatos y otras dos para calzón[16], conservado en su estuche original. Ahora la marca se dispone en un lugar menos evidente que en los dos casos anteriores: sobre el pasador, en el mecanismo de cierre de las cuatro piezas que lo componen. Su marco, ochavado y convexo, está decorado con una cinta cóncava de plata sobredorada dispuesta entre dos líneas de estrás talla brillante embutido en boquillas granuladas. Sus dimensiones son, respectivamente, 6,5 x 4,2 x 2,5 cm y 3 x 4,5 x 0,5 cm. Como es habitual en las hebillas de plata y estrás, el cierre es de acero y está formado por un seguro arriñonado de dos púas, bisagra y espiga doble. En varias colecciones particulares españolas se conservan juegos idénticos a éste, marca incluida, hecho que viene a confirmar que las hebillas francesas de estrás fueron bastante apreciadas en nuestro país.

Hebillas de plata

La pieza más antigua de este grupo presenta un marco ochavado y convexo, conformado mediante tres cenefas. La central, moldurada, rayada y sobredorada, está enmarcada por dos cintas lisas, sobre las cuales se disponen semiesferas facetadas de acero, dispuestas en una secuencia que juega con dos tamaños distintos de clavillos[17]. A propósito de éstos, queremos destacar la minuciosidad de un trabajo de talla que logra de más de veinte facetas en cada clavo, así como su técnica de remache individualizada claramente visible en el reverso de la pieza. Los aspectos formales y técnicos anotados nos sitúan ante una joya masculina muy decorativa, gracias a la combinación de color de los materiales utilizados y al brillo del acero, de ejecución muy cuidada, cuyo precio debió ser elevado. Su sistema de cierre es de acero y está formado un gran seguro troncopiramidal de dos púas, una bisagra y una espiga doble de gran singularidad. Mide 8,2 x 5,5 x 4 cm (lám. 2).

15 Museu Frederic Marès (Barcelona), 01962 y 01969.
16 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE020359.
17 Museu Frederic Marès (Barcelona), 02006 y 02009.

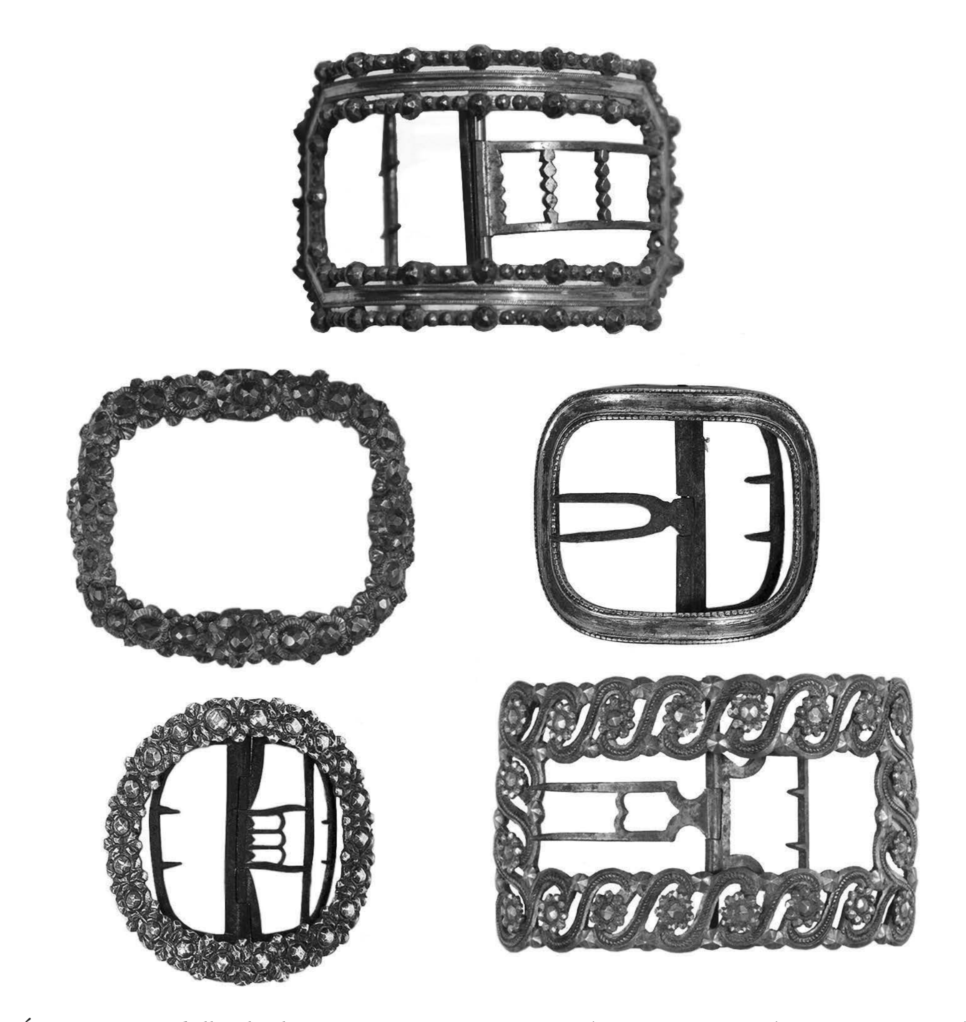


LÁMINA 2. *Hebillas de plata. París, 1785.* © Museu Frederic Marès (Barcelona), Ernest Ortoll. *Toledo, 1790-1804.* © Museo del Traje. MECD (Madrid). *Sevilla, 1798-1804*. © Museo del Traje. MECD (Madrid). *Zaragoza, ca. 1800.* © Museu Frederic Marès (Barcelona), Ramón Muro.

Las dos hebillas que componen este par de uso masculino están marcadas en el reverso de la cinta central mediante los tres cuños preceptivos en Francia durante el Antiguo Régimen[18]. Uno presenta una P coronada enmarcada en un listel polilobulado: es el conocido como *lettre-date*, establecido por el gremio de orfebres de París para garantizar la ley del metal y para determinar la fecha exacta de fabricación de la obra, en esta ocasión 1785. Por su parte, el segundo cuño muestra dos letras "eles" entrelazadas y enmarcadas en un listel también polilobulado: se trata de la marca

18 Un completo análisis de las características del marcaje francés de este período puede verse en Y. MARKEZANA, *Les poinçons français*. Dourdan, 2005.

que obliga al fabricante al pago de impuestos y que en este caso es la específica para piezas de pequeño tamaño. Finalmente encontramos la marca del orfebre que, aunque frustra, permite distinguir los preceptivos dos puntos.

Frente a la sofisticación francesa, en España predominó claramente la fabricación de hebillas de plata fundidas, cinceladas, caladas y grabadas, cuya presentación iniciamos aquí con un par[19] para zapatos masculinos labrado en Santiago de Compostela. Su marco es oval, ligeramente convexo y está decorado con una orla de semiesferas facetadas, cada una de las cuales está rodeada a su vez por otras más pequeñas de idéntico acabado, un tipo ornamental que se ajusta a lo que los textos franceses y españoles de la época definen como puntas de diamante. Su charnela o pasador es de hierro forjado, con dos abrazaderas en forma de letra de provistas de dos púas, y una espiga doble con triple arco. Sus dimensiones son 6,7 x 6,5 x 1,5 cm.

Las marcas se sitúan en el reverso de ambas piezas. La de localidad muestra el cáliz sobremontado con la Sagrada Forma sobre la cifra 96, alusiva al año 1796. El artífice firma SAN /CHEZ, en referencia a Juan Manuel Sánchez, miembro de una saga de plateros compostelanos[20], cuya actividad está documentada entre 1769 y 1799. Es, pues, contemporáneo del famoso Jacobo Pecul Montenegro, a través de cuyas obras la platería compostelana realizó el tránsito desde el barroco al neoclasicismo[21]. Precisamente entre las obras consignadas en el libro de caja de Pecul entre 1788 y 1817, figuran hebillas realizadas para distintos clientes particulares: por ejemplo, unas de oro par el Marqués de Camarasa y varias de plata, entre otros para el abad de Colúns, para el archivero Andrés Acuña o para fray Ignacio Feixóo[22]. La tercera marca, RND. (fundidas) / TA, corresponde al fiel contraste, no identificado por el momento. Por último, también en el reverso se han grabado las letras A R., sin duda las iniciales de su propietario.

El acabado con efecto de puntas de diamante que muestra esta pieza estuvo de moda en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del XIX. Se trataba de una forma hasta cierto punto sencilla de remedar, mediante la fundición y el posterior cincelado, el costoso proceso de facetado y fijado de diminutos clavos de acero como los que ornamentaban la hebilla francesa precedente. El efecto puntas de diamante también se aplicó con frecuencia en España, y sobre una gran diversidad de joyas, tanto de oro como de plata: medallas, pendientes, colgantes, botones y, como estamos viendo, también hebillas. La mayor virtud de esta decoración radica en el brillo que confiere a las piezas, en un intento de asemejarse al del acero tallado, al del estrás y, salvando las distancias, al de los auténticos diamantes. Todas las colecciones de hebillas españolas conservan magníficas piezas de

19 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104366.

20 Según J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 2004, p. 612.

21 M. CANEDO BARREIRO, "Oraciones en plata: Estudio de la obra inédita de Jacobo Pecul Montenegro". *Cuaderno de Estudios Gallegos* LXII (2015), p. 146.

22 J. COUSELO BOUZAS, ob. cit, p. 506.

esta índole. Entre ellas destacamos un par labrado entre 1795 y 1796 por el platero barcelonés Salvador Sala[23].

Y además otro par de marco oval que repite la misma organización del facetado visto en la hebilla compostelana[24]. Sus dimensiones son 6,5 x 5,4 x 1,8 cm. También aquí ambos ejemplares presentan las tres marcas habituales. Una de ellas, F. / ARENAS, remite al artífice toledano Francisco Arenas[25], al que los documentos se refieren como platero de mazonería, con una actividad documentada entre 1789 y 1823. Otra, BIOSCA, alude al platero de menudencias Pedro Biosca, natural de Barcelona, que fue nombrado fiel contraste de la Congregación de San Eloy de Toledo en 1787. Por último, la marca de localidad, T con O cruzada y coronada sobre la cifra parcialmente frustra, atestigua que estas hebillas masculinas fueron labradas en la ciudad del Tajo en la década de 1790 (lám. 2).

Pero aunque la decoración en puntas de diamante constituía un acabado plenamente a la moda, ya hemos visto que no fue la única que los artífices aplicaron sobre las hebillas. Un buen ejemplo de la diversidad ornamental que podía generarse en un único obrador lo encontramos en otro par marcado también en Toledo por los citados Arenas y Biosca, fechado en 1804. Cada hebilla se conforma ahora mediante un marco ligeramente ovalado y apenas convexo a modo de cinta lisa, que está decorada con una línea de punteado en el perfil interior y con un delicado festón en el exterior y que asimismo conserva restos de sobredorado[26]. Sus medidas son 5,7 x 5 x 1 cm. El mecanismo de ajuste, de hierro forjado, está compuesto por una charnela oval con seguro de dos púas, articulada mediante una bisagra a una espiga doble. Se trata de un modelo muy sobrio, muy próximo ya al arquetipo de la estética neoclásica a base de molduras lisas, acanaladas o rayadas, en el cual el peso del adorno recae más sobre el color del acabado final que sobre los motivos ornamentales propiamente dichos (lám. 2).

Hay que señalar, no obstante, que el repertorio de acabados decorativos no acaba aquí, ya que entre las chispeantes hebillas en puntas de diamante y las austeras cintas, molduradas o completamente lisas[27], los hombres españoles de finales del XVIII todavía podían elegir entre otros muchos modelos, frecuentemente calados a fin de aligerar su peso. Es lo que nos muestra, por ejemplo, un par fechado entre 1798

23 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104367, fue estudiada por nosotros en M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Aportaciones…" ob. cit., p. 340.

24 Museu Frederic Marès (Barcelona), 02060 y 02061.

25 Otros trabajos de Francisco Arenas -contrastados también por Biosca- son una medalla de la Virgen del Sagrario estudiada por nosotros en M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Sagrario de Toledo. Notas para la historia". *Toletana. Cuestiones de Teología e Historia* nº 20 (2009), p. 262. Y una peineta del Museo de Artes Decorativas de Madrid, publicada por J. ALONSO BENITO, *Platería. Colecciones del MNAD*. Madrid, 2016, pp. 376-377, si bien con una cronología muy temprana que no compartimos y para la cual proponemos la década de 1790.

26 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE091796.

27 Es el caso de una hebilla cuadrangular de bordes biselados marcada en Segovia. Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104346. Y también el de una hebilla de marco rectangular con las esquinas redondeadas firmada por el artífice cordobés Juan de Luque y Leiva y contrastada en 1776 por Eulogio González y Rodríguez. Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104343.

y 1804, de marco rectangular convexo compuesto por un festón calado a base de tornapuntas y ovas cinceladas[28]. Sus dimensiones son 7 x 5,5 x 2 cm, su mecanismo de cierre es de hierro e incluye un pasador vertical articulado a una espiga doble y un seguro en forma de letra de con dos púas. En el puente de ambas hebillas encontramos cinco marcas y una burilada: NO&DO y Giralda remiten a Sevilla; LECAROZ (AR unidas), al artífice Juan Antonio Lecaroz; y GARCIA 10, al fiel contraste José García Diez (lám. 2). Conocemos un juego de hebillas para zapato y calzón, de plata sobredorada, subastado recientemente y asimismo contrastado por este último platero, cuyo marco calado se conforma a base de cintas, rectas en los perfiles exteriores y onduladas en los interiores, lisas en unos casos mientras que en otros han sido rayadas o talladas en punta de diamante, todo un ramillete de soluciones estéticas que conforman unas piezas sencillas y al mismo tiempo muy llamativas.

En la misma línea se sitúan unas hebillas realizadas en Zaragoza en torno a 1800. También su marco es rectangular, calado y convexo, y se conforma mediante una cinta dispuesta formando una sucesión de eses inclinadas sobre las cuales, alternativamente, se dispone una flor de seis pétalos; la composición se completa con esferillas levemente facetadas dispuestas en los puntos tangentes de la cinta ondulada[29]. Miden 9 x 5,5 x 3 cm. Presentan las marcas de localidad CESATE y castillo (TE unidas), así como las relativas a artífice y marcador, SANZ y NOSA respectivamente, no identificadas por el momento (lám. 2). Otro ejemplo muy similar, también con rosetas y con cintas onduladas, lo encontramos en unas piezas firmadas por el platero cordobés Mateo Martínez Moreno[30]. En estos tres casos se trata de modelos claramente ornamentales, si bien aquí tal efecto queda algo más matizado gracias al acabado monocolor de la plata.

Según recordamos más arriba, la moda de la hebilla prosiguió durante el nuevo siglo oscilando entre la sobriedad y el barroquismo decorativos. Así, sencilla pero de excelente factura es, por ejemplo, una pieza francesa para calzado masculino, ovalada y convexa, cuyo marco se compone a base de un simple sogueado[31]. Sus dimensiones son 6,3 x 5 x 2 cm. De su calidad nos habla su mecanismo, con doble seguro en forma de letra de, uno con dos púas, articulado con una púa doble, que también es de plata. En su puente se disponen las cuatro marcas siguientes:

- En un rombo o losange vertical figuran las iniciales F. F. / G, y sobre ellas una concha bajo una estrella. Corresponde al artífice François-Felix Guillaumot, documentado en París entre 1802 y 1809, y miembro de una familia de plateros que desde el último cuarto del siglo XVIII desarrolló su creatividad labrando, entre otras joyas, gran cantidad de hebillas.

28 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104336.

29 Museu Frederic Marès (Barcelona), 02046, 02048 y 02049.

30 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, p. 339, nº 315.

31 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104362.

- La ley del metal está garantizada mediante un gallo a la derecha con la cabeza girada y la cifra 1 delante de las patas, inscrito en un marco octogonal vertical: avala que se trata de plata de 950 mm o de primera ley. Este cuño se utilizó entre 1789 y 1809.
- La tercera marca es circular y presenta una cabeza de anciano de frente con las cifras 8 a la izquierda y 5 a la derecha. Es la específica para objetos *grosse garantie*, e indica que el ensayo del metal se ha efectuado con el método de la denominada vía húmeda, esto es, a partir de una muestra del metal extraída de la propia pieza. Por su parte, las cifras indican que esta prueba se efectuó en la capital francesa. Se utilizó durante el mismo período que la anterior.
- Por último, en un marco oval figura una cabeza femenina griega de frente, con la cifa 1 a la derecha. Es el cuño propio de la Asociación de Orfebres de París, establecido para evitar los fraudes que se cometieron a partir de 1789 tras la disolución de la *Ferme Générale* mediante la ley Le Chapelier.

Pero aunque a lo largo de su breve historia la hebilla de zapato se erigió en uno de los soportes por excelencia de novedades decorativas y fantasías estéticas, espoleada por el siempre caprichoso y voluble impulso de la moda, algunas de las piezas conservadas dan fe de que en el mercado español, ciertos modelos y acabados mantuvieron su vigencia durante décadas. Es el caso, por ejemplo, de una hebilla de marco rectangular con las esquinas matadas, formado por una cinta calada y decorado con abanicos en las esquinas y con una gran roseta en los lados mayores, todo cincelado en puntas de diamante[32]. El sistema de ajuste es de hierro, y está compuesto por seguro troncopiramidal con dos púas, bisagra y espiga doble de puente. Sus dimensiones son 9 x 7 x 3 cm. Las marcas se encuentran en el puente de ambas hebillas, y son las siguientes: un brazo abanderado de soldado sobre la cifra 21, que nos sitúa en Zamora en el año 1821; la de artífice R / REY alude a R. Rey, mientras que M /FRNZ, es la del contraste Manuel Fernández. Tanto el cincelado en puntas de diamante como la considerable altura del puente remiten más bien a piezas en boga a finales del XVIII que, sin embargo, se continuaron labrando en España más allá de ese momento de apogeo (lám. 3). El Museo del Traje conserva además otro par con idénticas marcas y dimensiones, fechado en 1819, que ha llegado hasta nosotros adornando unos zapatos de novia de Lagartera (Toledo): aquí la función primigenia de las hebillas ya se ha perdido, tanto en lo que respecta a su papel como mecanismo de ajuste, como en su relación con el atavío masculino[33].

32 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104352. Por su parte, el Museu Marès conserva varios pares de hebillas idénticos, lo que incide que estamos ante un modelo muy común en España en la segunda y tercera décadas del XIX. Una variante coetánea de este modelo, Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104353 y CE104361, presenta la misma roseta aunque con un acabado liso, si bien sus pétalos y hojas están cincelados con gran finura CE104353.

33 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE008642.



LÁMINA 3. *Hebillas de plata. Zamora, 1821 y Madrid, 1827.* © Museo del Traje. MECD (Madrid).

Estos dos ejemplos nos sitúan ante la tesitura de precisar cuándo y en qué contextos específicos tuvo lugar en España el cambio de uso de la hebilla dieciochesca, una variación que en las primeras décadas del siglo XIX la condujo desde el calzado masculino a la moda hasta el zapato femenino considerado en la actualidad de carácter tradicional, y también hasta otros tipos como los relacionados con los uni-

formes, militares o de servicio, o con el denominado traje de corte. Porque lo cierto es que a partir de 1820 los diarios noticiosos recogen cada vez un menor número de reseñas sobre las hebillas de zapato, claro indicio de que ya habían dejado de ser esas joyas imprescindibles, esto es, de ser utilizadas diariamente de forma mayoritaria. No obstante, como indican sus marcas, los plateros siguieron labrando hebillas durante buena parte de la centuria, a veces manteniendo el sistema clásico de ajuste, a veces simplificándolo, en ocasiones optando por un estilo decorativo más barroco y en ocasiones insistiendo en trazas neoclásicas.

Así, en 1827 se fecha una hebilla con marco rectangular apenas convexo decorado con austeras acanaladuras[34]. Su cierre, formado por dos seguros semicirculares, incluye varios juegos de púas y sus dimensiones son 6 x 3 x 1 cm. Está marcada con oso y madroño bajo corona y sobre cifra 28; con castillo coronado sobre cifra 27; y con R. /DIAZ, alusivo al artífice madrileño Ramón Díaz de los Santos (lám. 3). Conocemos un par prácticamente idéntico, subastado recientemente y también marcado, que procede de Salamanca. Lleva los cuños J /PER, correspondiente al platero portugués Juan José Pereira[35], y B /IDLGO (DL fundidas), propio del contraste Bernabé Sahagún Hidalgo, datos que lo sitúan entre 1824 y 1825. Estamos, pues, ante un modelo que debió ser común en nuestro país, pero cuya aplicación concreta solo conoceremos a medida que avance la investigación tanto sobre las hebillas propiamente dichas como sobre los zapatos a los que sirvieron.

Para terminar queremos insistir en la necesidad de sacar a la luz las hebillas, las de zapato en particular pero también las de calzón y las de corbatín, inseparables compañeras durante los decenios en que esas pequeñas obras de arte fueron sacralizadas por la moda. Las numerosas piezas que se han conservado en colecciones públicas y privadas deben servirnos, además, para conocer y reconocer su aspecto físico, tercera dimensión incluida. Y en resumen, para poner por fin en valor unos objetos tantas veces citados y descritos en los documentos, y tantas veces plasmados sobre el lienzo.

34 Museo del Traje, CIPE (Madrid), CE104365.

35 Según M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación de plateros de Salamanca: aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices*. Salamanca, 1990, pp. 63 y 82, su actividad está documentada entre 1802 y 1840. Por su parte, M. de los HOYOS, *La Alberca, monumento nacional*. Madrid, 1947, p. 125, recoge que en 1831 el mismo platero adquirió en La Alberca (Salamanca) una remesa de plata enajenada por la iglesia parroquial.

Las joyas en el sello postal, otra forma de *ver* las joyas. 6

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en Historia del Arte e Investigadora de Joyería

Cuando en 2006 se inició la serie *otras formas de ver*, no se pensó que sería tan prolífica e interesante, pero lo cierto es que así ha sido, permitiendo descubrir *joyas* en espacios que no eran en principio habituales y que ya han quedado incorporados a su historiografía.

Es curioso pero esto de las *otras formas de ver* ha tomado últimamente un auge muy interesante, porque el Museo Thyssen Bornesmiza presentó en 2015 la exposición *Zurbarán: Una nueva mirada*, y el Prado en sus *itinerarios* de ese mismo año, también introdujo una serie de *otras miradas*. Los nuevos tiempos aconsejan acercarse a la obra de arte desde múltiples perspectivas y desde luego mirarlas de otra forma.

Al iniciar estos trabajos de *joyería*, se pretendían ampliar las vías de su investigación, porque se tenía conciencia de que las joyas se movían en espacios que habían sido obviados hasta ese momento y podía ser muy interesante su estudio.

Como viene siendo habitual recordar, no ha sido fácil seguir la pista de las *joyas* en este nuevo ámbito para una persona ajena al mundo de la filatelia, como es el caso de la autora de este trabajo, acceder a su estudio es complicado, los propios sellos lo son, y los países que los usan son todos, aunque ahora, con los nuevos métodos de ponerse en contacto *vía internet*, como son los *e-mails* y los *wasap* y demás *redes sociales*, empiecen a caer en el olvido, salvo cuando hay que certificar una carta o enviar un paquete.

También es necesario señalar que se ha hecho una selección aleatoria de sellos, pues se ha optado por presentar un solo ejemplar de las naciones elegidas, que evidentemente no son todas.

Ha sido un trabajo complejo, monótono, que se ha llevado muchas horas, pero si se pudieran poner las imágenes de todos los sellos y sus joyas aquí, y al leerlo, ir viéndolas, resultaría muy vistoso. Pero no puede ser, así que se aconseja tener cerca un ordenador para ir mirando los ejemplos y poderlos disfrutar.

El sello postal lo inventó un inglés, Sir Rowland Hill, en 1840, luego su uso se extendió por el resto de los países de todos los continentes, convirtiéndose en internacional. Pueden estar estampados, huecograbados, litografiados, fotograbados…, a veces están firmados, aunque los analfabetos del tema, entre los que se encuentra la autora, desconozcan quienes son sus artistas ejecutores.

Pero, y esto es lo más importante para este estudio, muchos sellos, de países distintos, muestran joyas, étnicas, de importantes y famosas joyerías, de piezas de colección en los museos… ¡Joyas!

Aunque los localizados no sean todos, que se imaginan innumerables, se han encontrado muchos, más de los que se pensaban en un principio, así que para su estudio se organizarán en continentes y dentro de estos, en determinados países, eligiéndose aquellos que sean más representativos, bellos o interesantes a juicio de la autora, pero se procurará que haya de diversos tipos.

Sobre los elegidos se seguirá una pauta al comentar: País, forma del sello, tipo de corte del filo, tipo de imagen, autor, si lo hay, serie, año de emisión, valor monetario, y lo más importante: joya representada y datos de la misma si se tienen. Advirtiendo que posiblemente en alguna de estas entradas, a veces, se cambiará el orden expuesto o algún apartado quedará en blanco por la imposibilidad de conseguir datos.

Se empezará por Europa y por deferencia por España, dónde el único sello[1] localizado con esta temática, es rectangular, dentado, multicolor, impreso en calcografía en carmín y gris oliva, pertenece a una serie de ocho titulada *Orfebrería española* y se emitió en 1975 con un valor de 50 pesetas. Las joyas son una *arracada* y un *brazalete púnicos*, fechados en el siglo V a de C. Ambas joyas pertenecen al Tesoro de la Aliseda (Cáceres), datan realmente del siglo VII-VI a de C. y se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid[2].

Siguiendo con Europa, de Francia se ha escogido un sello[3] en forma de corazón aunque se puede utilizar sin recortar y entonces es casi cuadrado. Dentado, multicolor, heliograbado, perteneciente a la serie, *Corazones firmados*, emitida desde el año 2000, con motivo de la festividad de San Valentín del 14 de febrero y dedicada a las Casas de Alta Costura. El sello (lám. 1) de 2004, perteneciente a la Casa Chanel, es el quinto de la serie, con un valor de 0,50 euros. Presenta un dibujo

1 http://colnect.com/en/stamps/stamp/186018-World_Philatelic_Exhibition-Philatelic_world_exhibition_Espa%C3%B1a_%C2%B475-Spain

2 http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=MAN&AMuseo=MAN&Ninv=28556&txt_id_imagen=4&txt_rotar=0&txt_contraste=0

http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=MAN&AMuseo=MAN&Ninv=28557&txt_id_imagen=2&txt_rotar=0&txt_contraste=

3 http://colnect.com/en/stamps/stamp/159999-Hearts_Karl_Lagerfeld-Chanel_5_Perfume-St_Valentine-France

en forma de corazón por Karl Lagerfeld, en cuyo interior se encuentra el famoso frasco de perfume Chanel nº 5, icono de la casa, pero sin el logotipo original, además está vacío y dentro lleva una joya, un *joyel* del Renacimiento, en oro engastado con cuatro esmeraldas cuadradas tablas y en el centro un rubí cabujón en forma de corazón, con una perla pera pinjando. Lagerfeld tenía que haberse inspirado en algún modelo del XVI, y parece ser que lo hizo o bien en un dibujo de Etienne Delaune para un broche, o en otro de un colgante considerado con anterioridad trabajo de Etienne Delaune, pero que se ha catalogado de nuevo, y adjudicado recientemente a un orfebre anónimo, el *Maestro de los medallones históricos*. Ambos dibujos se conservan en el Museo Ashmolean de Oxford[4].



LÁMINA 1. *KARL LAGERFELD. Sello Chanel (2004). Francia.*

Italia decidió celebrar en 2009 el aniversario de los 125 años de la joyería Bvlgari, para emitir un sello[5] rectangular, dentado, multicolor, fotograbado, con un valor de 0,60 euros. La joya elegida para ser reproducida fue un collar de 1965, en oro amarillo y platino, engastado con amatistas, turquesas, esmeraldas y diamantes, perteneciente a la Colección Vintage de la firma[6].

---

4 http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=770&mu=772&gty=qsea&sec=&dtn=15&sfn=Artist Sort,Title,Accession Number(s)&cpa=1&rpos=0&key=WA1863_133_331

http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=770&mu=772&gty=qsea&sec=&dtn=15&sfn=Artist Sort,Title,Accession Number(s)&cpa=1&rpos=0&key=WA1863_133_521

5 http://colnect.com/en/stamps/stamp/122919-Made_in_Italy-_Bulgari-Made_in_Italy-Italy

6 http://lifestyle.inquirer.net/19911/bulgari-retrospective-includes-grace-kelly-jewel-

Para Alemania se ha elegido un sello[7] de la antigua República Democrática. Cuadrado, dentado, multicolor, fotograbado, con impresión de Voigt. Su valor era 5 Pfennig. Es el primero de una serie de seis emitido en 1971 y dedicado a piezas del Museo Grünes Gewölbe de Dresde. La joya que reproduce es un *joyel* de oro esmaltado, con un vástago central que inserta un hueso de cereza esculpido con 180 cabezas. En el ápice tiene una anilla doble movible para la suspensión, y en la base, una perla redonda pinjante. Es considerado trabajo alemán de *circa* 1590[8]. Hay otro ejemplo similar, de *circa* 1490-1500, en el Museo Degli Argenti en el Palazzo Pitti de Florencia, considerado trabajo boloñés. De oro esmaltado, simula una corona de laurel engastada con cuatro diamantes tablas, y en el centro tiene un vástago similar con un hueso de cereza igualmente tallado con cabezas. Lleva una anilla fija en el ápice para la suspensión y una perla redonda pinjante en la base[9]. La diversidad de orígenes en unas joyas tan similares lleva a pensar que el orfebre que las ejecutó viajó o bien de Alemania a Bolonia o al revés. En cuanto a la datación, posiblemente el Museo Degli Argenti se acerque más a la real.

El sello[10] inglés, cuadrado, dentado, con litografía offset, pertenece a una serie de ocho emitida en 2011 con motivo del *Jubileo de la reina Isabel II* y su valor es de 1,10£. La joya representada es la *Corona Imperial Estatal*[11] realizada por Garrard & Co. para la coronación del rey Jorge VI en 1937, pero basada en una corona anterior, diseñada para la reina Victoria en 1838 por los entonces joyeros de la corona Rundell, Bridge & Rundell. Es de oro, platino, plata, diamantes rubíes, esmeraldas, zafiros, espinelas y perlas. Entre las piedras destacan el diamante Cullinan II, el zafiro Estuardo, el de San Eduardo, el rubí Príncipe Negro y los pendientes de perlas de la reina Isabel I. Se conserva en la colección de Isabel II en la Jewel House de la Torre de Londres. Los sellos ingleses no llevan el nombre del país, pero sí el busto de perfil de la reina en uno de sus ángulos, en este caso el superior izquierdo.

De Austria se ha elegido un sello[12], rectangular, dentado, bicolor, estampado con tipografía en amarillo verdoso, que pertenece a la serie de 5, *Emperador Francisco José*, emitida en 1916, con valor de 5 heller. La imagen tipográfica reproduce la *Corona Imperial* de Austria en oro esmaltado, diamantes, rubíes, espinelas, zafiros y perlas, que el emperador Rodolfo II mandó hacer en 1602 a Jan Vermeyen y actualmente se conserva en el Museo Kunsthistorisches[13].

ry-draws-crowds-in-beijing

7 http://colnect.com/en/stamps/stamp/116970-Cherry_stone-Treasures_of_the_Green_Vault_Dresden-Germany_Democratic_Republic_DDR

8 http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=117609

9 http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp

10 http://colnect.com/en/stamps/stamp/249677-Imperial_State_Crown-Crown_Jewels-United_Kingdom_of_Great_Britain_Northern_Ireland

11 https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/6/collection/31701/the-imperial-state-crown

12 http://colnect.com/en/stamps/stamp/16626-Emperors_crown-Emperor_Franz_Joseph-Austria

13 http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.

Liechtenstein también reproduce una corona en uno de sus sellos[14], cuadrangular, dentado, multicolor, con tipografía de Q. Zeiller y W. Seidel. De una serie de cuatro titulada *Tesoros Imperiales*, fue emitido en 1975 y tiene un valor de 2 francos. La corona representada es la Imperial en el Museo Kunsthistorisches[15], de oro esmaltado con zafiros, esmeraldas, rubíes y perlas. De la segunda mitad del siglo X, la Cruz se le añadió en el XI.

De Grecia se ha elegido un sello[16] rectangular, dentado, multicolor, en litografía offset, con valor de 0,15 euros. Pertenece a una serie de cinco, *Joyería de la antigua Grecia*, y fue emitido en 2005. Reproduce un brazalete en forma de serpiente en oro labrado. El Museo Arqueológico Nacional de Atenas conserva este brazalete[17] que es pareja de otro exactamente igual, e indica que los brazaletes tienen sardónices, engastados. Cree que sean de Tesalia, de *circa* el 200 a C.

Bélgica tiene varios sellos interesantes con joyas, pero era imposible olvidar que Amberes es el *centro mundial del diamante*, por eso el sello[18] que se comentará tiene al diamante como protagonista. Rectangular, dentado, multicolor, de fondo amarillo con el dibujo, de líneas negras de J. Feijzer. Fotograbado, está fechado en 1992 y conmemora el centenario del *Club de diamantes de Amberes*, con inscripciones en francés y flamenco. Su valor es de 100 francos belgas.

De Portugal es un sello[19] rectangular, dentado, multicolor, con tipografía offset, perteneciente a una serie de cinco sellos, emitida con ocasión de la exposición de los *Tesoros Reales* en 1991. Reproduce un broche en forma de lazo del siglo XVIII, en oro engastado con esmeraldas y diamantes. Su valor es de 35 escudos. No ha sido posible localizar el broche en la colección del Palacio de Ajuda, debido a que fue robado en diciembre de 2002[20].

Luxemburgo tiene un sello[21] rectangular, dentado, multicolor, tipografiado e impreso por Enschede, con un valor de 2 francos, de la serie de cuatro titulada *Artefactos merovingios*, de 1976. Reproduce un broche circular merovingio del Museo Nacional de Historia y Arte. Ha sido imposible localizar este broche en las colecciones del Museo porque en la colección *online* prácticamente no hay obras.

---

khm.at/images/500/SK_WS_XIA_1_12930.JPG&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100360

14 http://colnect.com/en/stamps/stamp/13040-Treasures-Treasures-Liechtenstein

15 http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/SK_WS_XIII_1_104.JPG&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100430

16 http://colnect.com/en/stamps/stamp/312995-Snake_shaped_bracelet_3rd-2nd_centBC-Ancient_greek_jewelery-Greece

17 http://www.namuseum.gr/collections/vases/hellenistic/hellenistic05-en.html

18 http://colnect.com/en/stamps/stamp/81056-Diamontclub_Antwerpen-Belgium

19 http://colnect.com/en/stamps/stamp/71021-Koninklijke_schatten-Koninklijke_schatten-Portugal

20 https://es.pinterest.com/pin/638948884363955l4/

21 http://colnect.com/en/stamps/stamp/15258-Merovingian_Artifacts-Archeological_Relics-Luxembourg

De Hungría se ha elegido un sello[22] rectangular, dentado, multicolor, grabado por Eva Zombory con litografía offset, con un valor de 2,50 florines, perteneciente a una serie de cuatro titulada *Tesoros y joyas del Museo Nacional*, de 1973, que reproduce un *joyel* con ópalos del siglo XVI. El colgante, en el Museo Nacional de Hungría, tiene efectivamente la estructura cruciforme de un *joyel*, de oro, engastado además de con ópalos, con rubíes o granates, todos ellos cabujones. Tiene una doble anilla en el ápice para la suspensión y en la base otros tres ópalos pinjando. No ha sido posible localizarlo en el Museo[23].

El sello[24] elegido para representar a Rusia, es cuadrado, dentado, multicolor, diseñado y fotograbado por N. Shevtsov y forma parte de una serie de seis titulada *Tesoros del Kremlin*, de 1971 con valor de 10 kopeks. Reproduce un broche del siglo XVIII que figura un ramo de tres narcisos. El broche, de oro y plata, engarzado con diamantes incoloros y amarillos, con hojas y tallos esmaltados de verde, se encuentra en la Fundación del Diamante de Moscú[25].

El sello[26] finlandés, rectangular, dentado, multicolor, fotograbado, pertenece a una serie de cuatro emitida en 2005 y titulada *Huevo de invierno de Fabergé*, con valor de 3,50 euros. La joya representada es en realidad un huevo de la casa Fabergé, diseñado por Alma Pihl[27]. Los materiales con los que está fabricado son platino, oro, diamantes, cuarzo blanco, nefrita y granates *demantoides*[28]. El huevo fue vendido en Christie's en 2002.

Noruega está representada por un sello[29] de una serie de cuatro emitida como *souvenir*, rectangular, dentado, con litografía offset multicolor y diseño de S. Morken. De 1994 tiene un valor de 5,50 coronas. La joya representada, un broche étnico, posiblemente del siglo XVIII, ha sido imposible de localizar.

De Suecia se ha elegido un sello[30] rectangular, dentado, multicolor, fotograbado, perteneciente a una serie de cinco titulada *Crown regalía* que se emitió en 1971. Su valor es de 65 céntimos. Reproduce la corona del rey Erik XIV en el Tesoro del Palacio Real de Estocolmo. Realizada en 1561 por Cornelius ver Weiden, se ha res-

---

22 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/hungary-hun/4022049-jewels-of-the-national-museum?area=d5cf086c2a13122c3dd65b8d61cad7c2188ebc27

23 https://es.pinterest.com/pin/536421005587637973/

Localizar este colgante se ha llevado horas de trabajo. El Museo Nacional de Hungría en cuya web me he tenido que inscribir a ver si conseguía algo, no tiene apenas imágenes, no busca nada y he terminado por localizar con éxito, la joya en google, gracias a Pinterest.

24 http://www.stampworld.com/es/stamps/USSR/Postage%20stamps/1970-1979?user=123879&year=1971

25 http://local-moda.blogspot.com.es/2013/07/the-diamond-funds-jewelry-collection.html
https://es.pinterest.com/pin/220043131767109605/

26 http://colnect.com/en/stamps/stamp/174470-Flowers_in_egg-Faberge_Winter_Egg-Finland

27 https://siamgempalace.wordpress.com/2013/01/31/alma-pihl-a-woman-in-the-house-of-faberge/

28 https://en.wikipedia.org/wiki/Winter_%28Faberg%C3%A9_egg%29#/media/File:Winter_Faberg%C3%A9_Egg.jpg

29 http://colnect.com/en/stamps/stamp/49985-Silver-Silver-Norway

30 http://colnect.com/en/stamps/stamp/51773-Crown_Regalia-Crown_Regalia-Sweden

taurado en varias ocasiones. De oro, lleva engarzados diamantes, rubíes, esmeraldas, perlas…[31].

Irlanda está representada por un sello[32] rectangular, dentado, multicolor, en negro y amarillo verdoso, en litografía offset, pertenece a una serie, *Tesoros del Arte Irlandés*, de 1990, con valor de 32 peniques. La joya que reproduce es un *torque* de oro, del siglo I a C. perteneciente al llamado *Tesoro Broighter*, un trabajo *celta* de la Edad de Hierro Irlandesa. Se conserva en el Museo Nacional de Irlanda[33].

El último sello[34] europeo a estudiar, pertenece a Mónaco. Es rectangular, dentado, multicolor, huecograbado y se emitió en 1978 para conmemorar el 350 nacimiento del escritor Charles Perrault, siendo el cuento elegido *Piel de asno* y la joya un *solitario* con un diamante talla brillante. El valor del sello es de 0,80 francos. El autor del dibujo es P. Lambert y del grabado Eugène Lacaque cuyos nombres aparecen en el sello.

De Europa se pasará a Asia, recordando que lo mismo que han quedado países europeos por ver, tampoco se verán todos los asiáticos.

Por encontrarse entre dos continentes, inaugurará este apartado Turquía. El sello[35] turco, cuadrado, dentado, multicolor, posiblemente fotograbado, forma parte de una serie de dos dedicados en 2015 a las *piedras semipreciosas turcas*, en este caso la sepiolita o espuma de mar. El valor es de 1,25 liras. La joya representada, un colgante de oro engastado con diamantes con una sepiolita cabujón, no ha podido ser localizada en ningún museo turco, pero parece actual y el sello destinado a promocionar la joyería turca.

La India, el gran país asiático, está representada en este estudio por un sello[36] rectangular, dentado, multicolor que forma parte de una serie de seis sobre *Gemas y joyas*, emitida en el año 2000, con valor de 3 rupias. Reproduce un ornamento para turbante, de oro engastado con esmeraldas y diamantes en la colección Al-Thani[37], que recientemente ha estado expuesto en la exhibición *Bejewelled Treasures: The Al-Thani collection* del Museo Victoria & Alberto[38].

---

31 https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_royal_crowns#/media/File:Royal_crown_of_Sweden.jpg

32 http://colnect.com/en/stamps/stamp/9566-Necklace_from_Broighter_1st_Cty_BC-Irish_Art_Treasures-Ireland

33 http://www.museum.ie/Archaeology/Exhibitions/Current-Exhibitions/The-Treasury/Gallery-1-Iron-Age-to-12th-Century/Broighter-Collar-(1)

34 http://colnect.com/en/stamps/stamp/32812-Donkeyskin-350th_birthday_of_Charles_Perrault-Monaco

35 http://colnect.com/en/stamps/stamp/587264-Precious_Stones_-_Lule_Tasi_-_Sepiolite-Turkey

36 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/india/3456039-gems-and-jewels?area=c8e414d508719b63e3a89f59a0d48c3fb58b47ba

37 https://es.pinterest.com/pin/286400857529028688/

Exhibida en el Museo Victoria & Alberto de Londres desde el 21 de noviembre de 2015 hasta el 10 de abril de 2016, para consultar su imagen, el Museo remite a Pinterest.

38 http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-bejewelled-treasures-the-al-thani-collection/about-the-exhibition/

De la isla de Sri Lanka, antigua Ceylán, se ha elegido un sello[39] rectangular, dentado, multicolor, diseñado en offset por Pulasthi Ediriweera. Forma parte de una serie de cuatro de *Joyería y oficios tradicionales*, emitida en 1998, aunque el sello lleva la fecha de 1997. Su valor es de 5 rupias. La imagen pertenece a un collar de oro trabajado en filigrana y ágatas que no ha sido posible localizar y del que se piensa tal vez esté en el Museo Nacional de Colombo.

De los Emiratos Árabes Unidos hay un sello[40] prácticamente cuadrado, dentado, multicolor, offset, que forma parte de una serie de seis titulada *Joyería femenina tradicional*. Emitido en 2006 con un valor de 350 fils. La imagen estampada es un brazalete de oro repujado y con filigrana. Se ha consultado las web del Museo de Dubai pero como no tienen colecciones *online* ha sido imposible encontrarlo.

Israel tiene un sello[41] rectangular, dentado, multicolor, offset, de una serie de tres titula *Joyería de las comunidades hebreas*, de 2015, con valor de 4,10 nis. La joya representada es un anillo de compromiso en oro grabado con filigranas, con una construcción en el bezel que simula una casa. Se ha localizado en el Museo de Israel, es un trabajo italiano del siglo XVII y lleva en el interior una inscripción en hebreo que significa *Buena suerte* [42].

Malasia está representada por un sello[43] rectangular, dentado, multicolor, offset, con diseño de Raja Zahabuddin Raja Yaacob de una serie de dos titulada *Royal Institution*, emitida en 2011, con un valor de 60 sen. La joya que reproduce es la tiara real malaya[44], la Gandik Dirajam, montada utilizando otra anterior, por Garrard en 1984. Realizada en platino y diamantes, lleva una estrella sobre la media luna y una serie de arabescos. Se desarma en varios relicarios y un broche. Esta tiara se conserva en el Palacio Nacional de Kuala Lumpur.

El sello[45] de Tailandia es rectangular, dentado, multicolor, offset, pertenece a una hoja de cuatro sellos emitida en 2001 como *souvenir*, titulada *Piedras preciosas*. Su valor es de 6 baht. En el círculo formado por dos collares de perlas redondas de igual calibre, hay una gran perla perfecta. El oriente de todas ellas, quizás porque el sello juega con los amarillos y los ocres, es amarillo. No es necesario recordar que las perlas tailandesas gozan por su calidad, de un gran éxito en la joyería actual, en España una de las joyerías que la trabajan en Madrid, es Suárez.

---

39 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/sri-lanka/4493867-traditional-jewelry-and-folk-art?area=01058a73d2e9c59261ec71e05d717128f1bf5e2b

40 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/united-arab-emirates-are/4912879-women-jewelry

41 http://www.stampworld.com/es/stamps/Israel/Postage%20stamps/2010-2015?user=123879&year=2015

42 http://www.imj.org.il/Stieglitz/search_results.asp?Objects=Marriage+Rings&Artists=&Places=&CatNo=&Submit2=Search

43 http://www.stampworld.com/es/stamps/Malaysia/Postage%20stamps/2010-2015?user=123879&year=2011

44 https://es.pinterest.com/pin/49961877091982774/

45 http://www.stampworld.com/es/stamps/Thailand/Postage%20stamps/2000-2009?user=123879&year=2001

Tras la presencia de los ejemplos del continente asiático se pasará ahora al americano, comenzando por Estados Unidos. El sello[46] elegido, rectangular, dentado, multicolor, fotograbado, es un detalle de una pintura de Lou Nolan de un collar navajo, fotografiado por Peter T. Furst. Fue emitido en 2004, siendo su valor 2 centavos de dólar (lám. 2). El collar, de plata, está formado por eslabones en forma de flores de calabaza con pequeñas bolas entre ellas y una colgante central en forma de doble herradura y está engastado con turquesas. Posiblemente se realizó entre 1940-50. Pertenece a un coleccionista privado, pero hay ejemplares de collares similares en el Museo Nacional de America India y en el Smithsoniam, donde además tienen los sellos[47].



LÁMINA 2. *LOU NOLAN & PETER T. FURST. Sello collar navajo (2006). Estados Unidos © United States Postal Service.*

Cuba está representada por un sello[48] rectangular, dentado, multicolor, offset, datado en 2005 con valor de 1 cup. Presenta la imagen de un colgante de oro esmaltado de negro engastado con diamantes, del siglo XIX, localizado en el Museo de

46 http://colnect.com/es/stamps/stamp/98079-Navajo_Jewelry-American_Design-Estados_Unidos_de_Am%C3%A9rica

47 http://collections.si.edu/search/results.htm?q=navajo%20necklace

http://collections.si.edu/search/results.htm?q=squash+blossom+navajo+necklace

http://www.nmai.si.edu/searchcollections/item.aspx?irn=270207&catids=0&objtypeid=Adornment/Jewelry|Necklace&src=1-4&size=75&page=4

48 http://www.stampworld.com/es/stamps/Cuba/Postage%20stamps/2000-2009?user=123879&year=2005

la Orfebrería. Está incluido en una hoja con la imagen de otros dos broches con los mismos materiales, uno de ellos muy similar. No es posible consultar *online* este Museo.

El sello[49] de Brasil es rectangular, dentado, multicolor, offset, en una hoja titulada *Riquezas mineras*, fue emitido en 2001, con valor de 1,30 reales. En realidad son dos sellos, cada uno con un mineral, topacio imperial y una granada *(sic)*, que es un granate. Las joyas que llevan engastados topacios son una gargantilla y unos pendientes, de oro con brillantes, en un diseño geométrico, moderno, que lleva a pensar que son piezas de joyería contemporánea que no están en ningún museo y que se pretenden publicitar.

De Méjico se ha elegido un sello[50] rectangular, dentado, multicolor, fotograbado con un diseño de R. Davidson, pertenece a la serie *Mexico exporta. Platería y joyería*, emitido en 1975 con valor de 600 pesos. El dibujo muestra una esquina de lo que podría ser un broche de plata engastado con amatistas. La joya no parece histórica sino un trabajo de su autor destinado también a la publicidad.

De Panamá llega un sello[51] rectangular, dentado, multicolor, offset, de la serie de dos titulada *Joyas de la pollera, tembleques y cadenas*, del año 2003, con valor de 0,60 centésimos. Aparece en la esquina inferior de la izquierda el nombre V. Lamela, posible autor de las joyas o de la composición. También aparece C FESA S.A. a la derecha que tal vez se haya encargado de la impresión. Tiene la imagen de diez tembleques, cuatro en oro amarillo y el resto en oro blanco o tal vez plata, engarzadas con corales y perlas. Son dos pendientes y el resto broches, todos ellos contemporáneos. Se ha podido localizar la imagen de uno de los broches de oro amarillo, circular, en filigrana con perlas redondas[52] y de los dos broches y los pendientes[53], pero se desconoce su autor, su data exacta y su paradero. No se han localizado las otras joyas ni se tienen datos sobre ellas, pero parecen de peor calidad.

Venezuela está representada por un sello[54] rectangular, dentado, multicolor, litografía offset, perteneciente a la serie de diez sellos titulada *50 Aniversario del Banco Central*, emitida en 1990 con valor de 15 bolívares. Tiene representada un colgante Cruz de la ciudad de Bocaramanga de 1830, de plata dorada y diamantes. Esta Cruz le fue obsequiada a Simón Bolívar por la ciudad en 1828[55]. Reproduce un milagro al aparecerse sobre el sol. Se conserva en el mismo Banco.

---

49 http://www.stampworld.com/es/stamps/Brazil/Postage%20stamps/2000-2009?user=123879&year=2001

50 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/mexico/2843167-plateria-y-jewel?area=e5cf02deb2eac3a0100a82f4cbd299f91d98a06a

51 http://colnect.com/en/stamps/stamp/324017-Jewels_of_the_Pollera_-_Tembleques_and_Chains-Jewels_of_the_Pollera_-_Tembleques_and_Chains-Panama

52 http://istmophoto.photoshelter.com/image/I0000zFQI9FSgcDI

53 https://es.pinterest.com/pin/332914597434976293/

54 http://colnect.com/en/stamps/stamp/431246-Central_Bank_of_Venezuela_50th_Anniversary-Central_Bank_of_Venezuela_50th_Anniversary-Venezuela

55 http://www.bcv.org.ve/blanksite/c3/joyas2.htm

El sello[56] de Perú, rectangular, dentado, multicolor, fotograbado, pertenece a una serie de cinco titulada *Joyas del Antiguo Perú*, emitido en 1972 con un valor de 5,40 soles. Reproduce la imagen de un Collar Mochica del siglo IV en San Martí, Perú. Este collar no ha sido posible localizarlo.

Se finalizará este continente con un sello[57] procedente de Colombia, rectangular, dentado, multicolor, dibujo en offset. El diseño y grabado es de Mosdósy, del estampado, se encargó De la Rue de Colombia. Emitido en 1972 con valor de 1, 10 pesos, está dedicado a las esmeraldas, de manera que el dibujo presenta al fondo un fragmento de mineral, posiblemente cuarzo, con cristales hexagonales de esmeraldas y delante un colgante con una esmeralda con la talla a la que da nombre. Y otra pequeña en la anilla de suspensión. El colgante, que tal vez no tenga una existencia real, no ha podido ser localizado.

África tiene más sellos de los que se esperaban encontrar, aunque algunos están dedicados a las piedras preciosas debido a las importantes minas de este continente. El problema radica en la dificultad de localizar las joyas auténticas que aparecen en los sellos.

Egipto tiene varios sellos con joyas, el elegido[58] es casi cuadrado, dentado, multicolor, offset, fue emitido en 1992 con motivo del *Día del sello*, siendo su valor 10 piastras. La imagen que reproduce es el llamado *collar escarabajo* de Tutankamon, en realidad un pectoral, amuleto de vida y poder, que se conserva en el Museo Egipcio de El Cairo[59]. Es de oro engastado con lapislázuli, turquesas y cornalina.

El sello[60] marroquí, rectangular, dentado, multicolor, fotograbado, de 1999 con valor de 6 céntimos de Dihram, reproduce un fragmento de un collar pintado a acuarela. Está formado por cuatro bolas engarzadas en plata con un medallón oval colgando, en plata esmaltada. Lleva el nombre RABIH en el ángulo inferior izquierdo, posible autor[61] de la pintura. Se desconoce si este medallón tiene una existencia real o es solo una pintura.

Sierra Leona estará representada por un sello[62], pentagonal irregular, simulando la silueta de un diamante. No está dentado. Multicolor, posiblemente fotograbado, se emitió en 1965 con valor de 7 céntimos. Lleva la inscripción Sierra Leona tierra de hierro y diamantes, por eso, y a pesar de haberse independizado en 1961, la joya que

56 http://colnect.com/en/stamps/stamp/152300-Ancient_Jewelry_-_Gold_necklace_Mochiqua_cultur-Ancient_Peruvian_artifacts-Peru

57 http://colnect.com/en/stamps/stamp/523059-Polished_and_unpolished_emeralds-Colombian_emeralds-Colombia

58 http://www.stampworld.com/es/stamps/Egypt/Postage%20stamps/1990-1999?user=123879&year=1992

59 Posiblemente catalogado con el nº 267a.

http://www.egiptologia.com/arte/104-obras-en-detalle/2814-escarabajo-alado-de-tutankhamon.html

60 http://colnect.com/en/stamps/stamp/550845-Moroccan_Jewellery-Morocco

61 Se ha buscado en la *red* por Rabih y se ha localizado un pintor marroquí de nombre Adil Rabih, pero no se dispone de datos suficientes para poderle adjudicar la autoría de la pintura del sello.

62 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/sierra-leone/3444573-necklace?area=69165178470c176aacac22e2a6184edeec1aa973

parece en el sello es una gargantilla de diamantes de Harry Winston. Se ha podido localizar el collar[63] con la información relacionada con Christie's, sobre su valor, dos millones de dólares. La famosa Joyería inglesa no lo tiene en su *web.*

El sello[64] de Sudáfrica (lám. 3), rectangular, dentado, multicolor, fotograbado, de una serie de dos que conmemora el *World Diamond Congress*, de 1980, tiene un valor de 20 céntimos y presenta la imagen pintada del diamante Cullinan I por A.H. Barrett, un ilustrador inglés establecido en Sudáfrica[65]. El Cullinan I, con talla pera, se encuentra engarzado en el Cetro de la Cruz que se conserva en la colección de Isabel II en la Jewel House de la Torre de Londres[66]. El cetro data de 1661, es obra de Robert Viner y en 1910 se le incluyó el gran diamante.

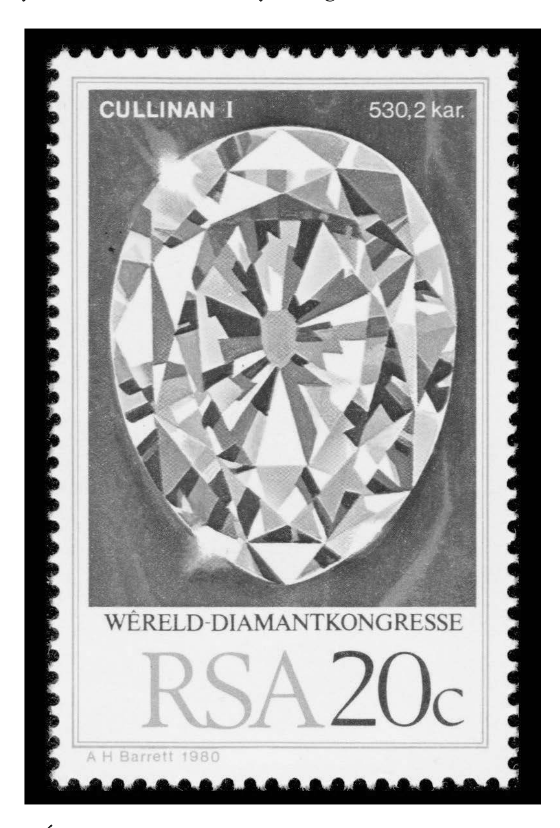


LÁMINA 3. *A.H. BARRETT. Sello Cullinan I (1980). Sudáfrica.*

63 https://es.pinterest.com/pin/323696291938533782/

64 http://colnect.com/en/stamps/stamp/217037-Cullinan_I_5302_carats-World_Diamond_Congress-South_Africa

65 http://www.southafricacollector.com/11_Collect_Southern_Africa/SWA_Hand_Painted_Essays.htm

66 https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/11/collection/31712/the-sovereigns-sceptre-with-cross

Madagascar tiene un sello[67] cuadrado, dentado, multicolor, offset, perteneciente a la serie de dos titulada *Joyas Mahafaly*, de 1993, con valor de 30 francos y 6 ariary. En él aparecen reproducidas cinco joyas de plata repujada, de la colección citada: Una cadena con un colgante antropomorfo, unos pendientes, y tres brazaletes de diferente tamaño. Al parecer estas joyas se encontraron en la necrópolis de los reyes Mahafaly. Posiblemente estén relacionadas con rituales matrimoniales. Se ha intentado localizar estas joyas sin éxito, aunque se si han encontrado unos pendientes de metal similares en el Museo de Historia Natural de América, dentro de la colección de África etnográfica. Pertenecen a la cultura Bara de Madagascar[68].

El sello[69] de Túnez, cuadrado, dentado, multicolor, offset, diseñado por Amor Jomni, pertenece a una serie de cuatro titulada *Joyas y perlas de las eras púnica y romana*. Fue emitido en 2006 y tiene un valor de 600 millimes. Reproduce unos pendientes de oro y amatistas del siglo V después de Cristo, en el Museo del Bardo. Los pendientes que además de amatistas llevan una piedra verde ¿esmeralda? engarzada en una cuenta en forma de cubo, no han sido localizados en el Museo porque la colección *online* no está completa.

Y para terminar se pasará de África a Oceanía, de donde se ha elegido un sello[70] de Nueva Zelanda, rectangular, dentado, multicolor, offset, de la serie 2006 *Greetings stamps*, con valor de 0,45 céntimos. Reproduce una alianza de oro y una sortija de compromiso con un diamante talla brillante.

Finalmente el sello[71] que representa a Australia, es rectangular, dentado, multicolor, con litografía offset y holograma, de la serie de 1996, *Perlas y diamantes*, con valor de 45 céntimos. La imagen que reproduce es una perla redonda, perfecta, con oriente amarillo.

Es evidente que faltan sellos y países, pero los elegidos componen una buena muestra de la utilización de las joyas, distintas, históricas, actuales, decorativas, étnicas, de Estado… En los sellos de correos, un espacio que, en principio, no tiene nada que ver con ellas, pero en el que se muestran con todo su esplendor, manifestando que todo les va bien, que son importantes y que su aparición en medios tan diferentes es la prueba de ello.

Y sí, en la publicación de 2015 se señaló que el próximo año, es decir, este, finalizaría la serie *otras formas de ver las joyas*, no será así. Cuando se mira con detenimiento todo lo que nos rodea buscándolas, se las encuentra, así que por lo menos hay material para un próximo artículo, porque las *joyas* se han dejado ver en otro escenario diferente que la autora ya no se atreve a presentar como definitivo.

---

67 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/madagascar/497185-arts-crafts?area=b58a6dc9ba9bbe53a652a1ab4634803b579762c2

68 https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=90.2/%20%20799%20AB https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/catno_page.cfm?catno=90%2E2%2F%20%20799%20AB&curr_page=&from_anthro=no

69 http://www.catawiki.com/catalog/stamps/countries-regions-territories/tunisia/5816171-jewellery?area=23999ebb92b9b424b24b73ea73535c1d44eaa17f

70 http://colnect.com/en/stamps/stamp/133558-Rings-Greetings-New_Zealand

71 http://colnect.com/en/stamps/stamp/143916-Pearl-Pearls_and_Diamonds-Australia

Las virtudes de las piedras en la Baja Edad Media

KIRSTIN KENNEDY
Victoria and Albert Museum, Londres[1]

Por el año 1500, un noble veneciano que integraba el séquito del embajador de la Republica Serenísima en Inglaterra, visitó la catedral de Cantuaria y en una relación escrita dejó constancia de su asombro al ver la tumba del mártir Santo Tomás Becket. Según su descripción, tantos eran los zafiros, diamantes, esmeraldas y camafeos engastados en las placas de oro que cubrían la imponente tumba, que la superficie dorada apenas se vislumbraba. Esto en sí representaba una visión espléndida pero, como escribió el italiano, "*todo lo supera un rubí* ('robino'), *que no excede el tamaño de la uña del pulgar de un hombre, que está a mano derecha del altar. La iglesia es tenebrosa, sobre todo en el rincón donde se halla la sepultura, y a la hora que fuimos a verla el sol estaba casi puesto y el día nublado; sin embargo pude distinguir ese rubí tan claramente como si lo sostuviera en la mano*"[2]. Por un lado, esta reacción entusiasta corresponde a la de cualquier turista ante un monumento renombrado. Por otro, sin embargo, la relación de este veneciano anónimo refleja las actitudes y creencias de su época, que determinan su forma de comprender y reaccionar ante las piedras preciosas. Así, las joyas brillantes, incorruptibles, simbolizan al propio Tomás, mártir santificado rodeado de luz divina, de espíritu igualmente incorruptible. Los autores medievales subrayaban con frecuencia la equivalencia entre los santos y las joyas. Petrus Damianus, cardenal-obispo de Ostia en el siglo XI, obser-

1 Agradezco al Prof. Jesús Rivas su paciencia en corregir las faltas de mi castellano.

2 Texto en inglés citado en M. CAMPBELL, "Metalwork in England, c. 1200-1400", en J.J. ALEXANDER y P. BINSKI (coords.), *Age of Chivalry*. Londres, 1987, p. 162. Texto italiano en C.A. SNYED (coord. y trad.), *A relation or rather a true account of the Island of England […] about the year 1500*. Londres, 1847, pp. 30-31.

vó que mientras vivía, San Romualdo era "*una perla olvidada del cielo*", pero que después de su muerte "*brilla de manera inefable entre las piedras vivas del Jerusalén celestial*"[3]. Por tanto, la apariencia rica y valiosa de la tumba del mártir Becket proclama el valor de los restos y huesos del santo que guarda dentro, un valor decididamente superior al del oro y las joyas que cubren el exterior.

De otra parte, la descripción que hace el veneciano del brillo del rubí parece exagerada en un contexto moderno. Sin embargo, no representaba un fenómeno aislado en aquel tiempo. La abadía de Waltham, al noroeste de Londres, conservaba una estatua de Jesús crucificado que milagrosamente inclinaba la cabeza y al pie de la cruz había un rubí que también iluminaba la iglesia entera[4]. Por extraño que nos parezca hoy, esta manera de ver los rubíes está perfectamente de acuerdo con las teorías de la época, teorías que tenían larga tradición y que se fundamentaban en la etimología de los nombres de las cosas. Entre las piedras que los sabios medievales etiquetaban de 'fogosas', la más importante era la que se denominaba 'carbunculus'. Según Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologiae* del siglo VII (que se hacían eco de la *Historia naturalis* de Plinio el Viejo, del año 77 AD), la palabra derivaba del latín 'carbo' - 'ascua', gracias al parecido entre el rubí y el fulgor de las brasas del fuego. La explicación etimológica de Isidoro subrayaba la luminosidad intrínseca de la piedra y, de hecho, su explicación recuerda lo dicho por el veneciano acerca de la catedral de Cantuaria, unos 800 años más tarde. "*La noche* -escribe Isidoro- *no puede vencer el resplandor* [del rubí]. *Éste brilla hasta en la oscuridad, de tal modo que envía llamas fulgentes a los ojos de los hombres*"[5]. Las teorías medievales acerca de la luz, los colores y la óptica respaldan las afirmaciones de Isidoro, y señalan cómo el peregrino veneciano conseguía ver el rubí con ojos muy diferentes a los nuestros. Su forma de observar la piedra insiste en el aspecto físico de la experiencia: el brillo del rubí le hace creer que lo lleva en su propia mano. En esto coincide con la forma de entender el acto de ver como un proceso físico que impactaba al que miraba, teoría que derivaba de autores griegos como Pitágoras, Platón y Aristóteles, y de sus herederos árabes, entre ellos Avicena. Así, el ojo emitía un rayo (el 'species' en la terminología medieval) que, fortalecido por la luz, se dirigía hacia un objeto. El objeto, destino de esta 'luz ocular', emitía igualmente sus propios rayos, y la mezcla de 'species' del observador y observado volvía al ojo del observador para penetrar en la memoria del hombre. Abelardo de Bath, filósofo del siglo XII, presenta esta 'luz ocular' como una substancia "*impresa con la forma del objeto*" que encuentra durante sus peripecias, mientras Guillermo de Conches afirmaba que "*el rayo que emite* [el ojo de] *un hombre incluye su carácter*", y que un ojo enfermizo puede llegar a infectar el ojo que lo

3 E. DAHL, "Heavenly images: the statue of St Foy of Conques and the signification of the medieval 'cult-image' in the West". *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* nº 8 (1979), pp. 175-192.

4 Ibídem, p. 189.

5 ISIDORO DE SEVILLA, "De ignitis", en F. LINDEMANNUS (coord.), *Corpus grammaticorum latinorum veterum*. Leipzig, 1832, vol. III, libro XVI, capítulo XIV.

mira[6]. Los manuales italianos de economía doméstica del siglo XVI mantienen esta creencia cuando recomiendan que las mujeres embarazadas contemplen imágenes de escenas nobles o heróicas para que impriman estas virtudes en el carácter de sus futuros hijos[7]. La sensación física que aportaba la luz variaba en intensidad según el color que se observaba, y el impacto que transmitía el color rojo era de especial potencia. Esto se debía a que en la época medieval el espectro luminoso todavía no se describía según las normas científicas del siglo XVII, y por lo tanto los colores se entendían en relación a una escala que iba del negro al blanco, y en la cual cada color se definía por calidades de humedad y densidad, las cuales a su vez determinaban la cantidad de luz que podían filtrar. Los colores también encerraban su propia luz, y la claridad e intensidad de un color también dependía de las variaciones en la calidad de la luz que contenía. Isidoro, en sus *Etimologiae*, echa mano a esta teoría en su explicación de la etimología de la palabra 'alumbre', mineral que sirve de mordiente en la tintorería. "*Alumbre* -observa- *viene de 'luz'* [o sea, 'a lumine'], *porque la luz controla la intensidad de los colores*"[8]. Los colores se perciben porque la luz les permitía imprimirse en el aire que les rodea, y por consecuencia permitía transmitir el color a la vista de quien lo observara. Los científicos estaban de acuerdo que los colores derivaban de la luz, pero los teólogos discutían si la relación entre el color y la luz hacían que el color fuese manifestación de lo divino[9]. El rojo era un color ubicado justo en el centro de la escala cromática medieval que se extendía desde el blanco al negro, pero era un color que gozaba de especial luminosidad porque el elemento blanco de su composición prevalecía sobre el elemento negro. Por eso, según Bartolomeus Anglicus, en su tratado sobre las propiedades de las cosas que compuso a mediados del siglo XIII, el color rojo "*hiere la vista así como el blanco, y añade color a las cosas que le están propincuas*". Como ejemplo, cita el engaño que suelen practicar los comerciantes de tejidos, que deslumbran a sus clientes con el resplandor de las telas rojas que exponen a contraluz, imposibilitándoles de esta forma la correcta apreciación de la calidad de los otros tejidos a la venta en la tienda[10]. En el contexto eclesiástico de la catedral de Cantuaria, los rayos de luz que emite el rubí no engañan, sino que permiten a quienes los observan recibir una pequeña parte del poder divino del santo en su propio cuerpo, fenómeno perfectamente comprensible en una época en la que los peregrinos enarbolaban pequeños espejos para captar el poder espiritual que transmitía el santuario de un santo[11].

---

6 C. HAHN, "Visio Dei. Changes in medieval visuality", en R.S. NELSON (coord.), *Visuality before and beyond the Renaissance: seeing as others saw*. Cambridge, 2000, pp. 169-196 (pp. 174-175).

7 R.M. BELL, *How to do it: guides to good living for Renaissance Italians*. Chicago y Londres, 1999.

8 ISIDORO DE SEVILLA, ob. cit., libro XVI, capítulo II.

9 M. SALVAT, "Le traité des couleurs de Barthelemi l'Anglais (s. XIII[e])". *Senefiance* nº 24 (1988), pp. 359-385 (pp. 362-363).

10 Ibídem, p. 377 ("Le XIIII[e] chapitre du couleur rouge").

11 C. WALKER BYNUM, *Christian materiality. An essay on religion in late medieval Europe*. New York, 2011, p. 109.

Otra forma de considerar las joyas en el contexto del pensamiento de la Edad Media es el papel que desempeñan en la medicina. Es un papel que también tiene su base en las teorías científicas de la época, teorías éstas relacionadas con la composición material de las cosas. En el mundo Antiguo y en el de la Edad Media, las piedras se consideraban hasta cierto punto organismos vivientes, engendradas de manera oculta por la fuerza viva que es la Tierra, lo cual no significaba que las piedras estuviesen dotadas de alma o que fuesen sensibles (Bartolomeus Anglicus, por ejemplo, negaba rotundamente estas posibilidades). Teofrasto, autor del tratado más antiguo sobre los minerales que nos ha llegado en el Occidente, describió las piedras en el contexto de las teorías platónicas de los cuatro elementos y explicó que su creación se debía a los efectos del calor y del frío sobre materiales húmedos y térreos[12]. Aunque la obra de Teofrasto no parece haber gozado de gran difusión en la Edad Media cristiana, se salvó del olvido gracias a que le cita Plinio en su conocidísima *Historia naturalis*. Otro autor predilecto de la época medieval, Aristóteles, explicó el efecto físico que ejercían las piedras de todo tipo sobre el ambiente que les rodeaba, y de hecho a la pluma de este alumno de Platón se atribuía también un lapidario que identificaba las virtudes de setecientas piedras. La teoría de que el universo se rige por un 'primum mobile', o fuerza motriz inmutable e inmóvil que subyace en toda actividad cósmica es una idea que desarrolló Aristóteles, y es esta fuerza motriz la que también influye sobre toda transformación efectuada en el mundo terrenal. Para los teólogos cristianos fue fácil interpretar esta fuerza motriz anónima como Dios, y la consecuencia práctica de esta teoría es que una fuerza invisible une y gobierna todo lo que existe en la tierra, y que la fuerza que posee cada cosa depende de si la cosa se considera noble o vil. Las piedras, naturalmente, forman parte de esta jerarquía, como indican los autores del *Lapidario* de 1250, traducido para el futuro Alfonso X de Castilla; además, según estos autores, las piedras pueden considerarse organismos como las plantas, porque son ambas cosas vivas engendradas en la tierra:

> "*Aristotil* [...] *dixo que todas las cosas que son so los velos se mueven e se enderezan por el movimiento delos cuerpos celestiales, por la vertud que han dellos segund lo ordenó Dios, que es la primera vertud, et donde la han todas las otras.*
>
> *Et mostró que todas las cosas del mundo son como travadas, et reciben vertud unas dotras, las más viles de las más nobles; et esta vertud paresce en unas más manifiesta asi como en las animaleas e en las plantas e en otras más asconduda, asi como en las piedras e en los metales*"[13].

---

12 P. STUDER y J. EVANS (coords.), *Anglo-Norman lapidaries*. Paris, 1924, pp. 9-10, y ver también la reseña de este libro en G. SARTON, *Isis* nº 9.1 (Febrero 1927), pp. 123-124. Para el agua como fuerza viva, ver Seneca el Menor, citado en J.C. PLUMPE, "Vivum saxum, vivi lapides. The concept of 'living stone' in Classical and Christian Antiquity". *Traditio* nº 1 (1943), pp. 1-14 (p. 5).

13 ALFONSO X, *Lapidario*, en M. PEÑA (coord.), *Antología*. Ciudad de México, 1990, p. 175. Para las teorías de Aristóteles, ver M. HAREN, *Medieval thought*. Londres, 1992 (2da edición), pp.

El eclesiástico Marbodus, poeta y maestro de la escuela catedralicia de Angers a finales del siglo XI, y autor de un poema difundidísimo sobre las propiedades de las piedras, el *De lapidibus*, insistió en su prólogo a esta obra en el poder que encerraban. "*Ningún sabio debe dudar / que existen grandes virtudes en las piedras* [...] */ Dios las metío* [...] */ para que se pudiesen llamar preciosas*"[14]. La composición de las piedras también se podía relacionar con la teoría médica de los humores. Codificada en la Grecia Antigua, la teoría de los cuatro humores sirvió de piedra angular a la doctrina de los médicos Hipócrates y Galeno, y propone que el cuerpo humano contiene cuatro substancias o humores: sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla, cuyo equilibrio armonioso es fundamental para la buena salud. Toda cosa en el mundo también comparte esta composición de humores, y el buen médico receta medicinas que por sus propiedades humorales compensan o reducen puntualmente los humores del enfermo. El cristal de roca, por ejemplo, se caracterizaba como piedra fría y húmeda porque su naturaleza primitiva era agua congelada y petrificada. Estas características acuosas hacían que el cristal de roca, triturado y mezclado con miel, fuese la medicina recetada para las madres que tenían dificultad en dar de mamar a sus hijos[15]. Al contrario, el jaspe, que existía en muchos colores, era una piedra cálida y seca. La mujer que colocaba una piedra de jaspe verde sobre su cuerpo durante el parto hacía más agradable la experiencia, ya que las características de la piedra ayudaban a neutralizar su condición fría y húmeda. El jaspe verde también cortaba las hemorragias nasales y bajaba las fiebres[16]. El aspecto físico de las piedras también aludía a sus poderes medicinales. El color morado oscuro de la amatista recordaba el color del vino, pero la piedra no provocaba la embriaguez y así los griegos antiguos le pusieron el nombre de 'amethystos', o 'no emborracha' y tanto ellos como sus seguidores medievales afirmaron que quien tuviera una piedra amatista no se emborracharía nunca. De forma parecida, el aspecto manchado de la piedra serpentina hacía pensar en la piel de una víbora y, en consecuencia, servía de protector contra el veneno. El color negro brillante del azabache pulido ayudaba a restaurar la vista de los viejos o los enfermos según el lapidario de Alfonso X, mientras que el azabache en polvo hacía más eficaz las preparaciones para aliviar los ojos. Sin embargo, los compiladores alfonsíes advertían que si un hombre llevaba consigo un pedazo de azabache, la oscuridad de la piedra le provocaría tristeza y depresión[17].

Las obras de Plinio el Viejo y del arzobispo Isidoro de Sevilla (quien recicla mucha de la información que transmite el romano) fueron las fuentes más importantes donde fueron a beber los autores medievales para estudiar las piedras y las

20-21.

14 P. STUDER y J. EVANS (coords.), ob. cit., p. 29, vv. 37-42.

15 L. COGLIATI ARANO, *The medieval health handbook* (trad. O. RATTI y A. WESTBROOK). Nueva York, 1996: ver el 'Tacuinum' de Liège, nº 64.

16 P. STUDER y J. EVANS (coords.), ob. cit., 'Crystallus' y 'De Jaspes' (p. 147). Ver también ALFONSO X, *Lapidario*, coord. S. RODRÍGUEZ y M. MONTALVO. Madrid, 1981, pp. 120 y 131-132.

17 *Lapidario*, ob. cit., p. 150.

virtudes que encerraban. En algún momento antes de fines del siglo XI, sin embargo, un grupo de monjes ubicados en el sur de Italia, entre ellos Constantino el Africano, incorporaron en sus escritos ideas que derivaban de la Alejandría griega y del mundo árabe, y que relacionaban las piedras con la astrología y con la magia que se practicaba con talismanes y joyas grabadas con símbolos de los planetas o las estrellas[18]. Estas ideas, descartadas por Plinio por absurdas, fueron acogidas con entusiasmo por Alfonso X en la segunda mitad del siglo XIII -testimonio de su interés es la obra titulada *Astromagia*, hoy conservada en estado fragmentario en la Biblioteca Apostólica Vaticana-, pero con frecuencia estas interpretaciones iban contra la doctrina ortodoxa cristiana; en todo caso, las traducciones auspiciadas por Alfonso tenían una circulación restringida, debido a que estaban escritas en castellano y no en latín[19]. En cambio, la mayoría de los lectores medievales tomaron sus conocimientos sobre las propiedades de las piedras del poema de Marbodus, *De lapidibus*, compuesto el siglo anterior y que entreteje las teorías de Aristóteles y el mundo antiguo con las ideas mágicas y astrológicas del mundo árabe[20]. Pese a que el texto de Marbodus representaba una refundición de obras antiguas, se puede considerar obra 'nueva' por ser, que sepamos, la primera en tratar el tema en la literatura cristiana después de San Isidoro, o sea después de pasados unos cuatro siglos. El interés que provocó su poema se refleja en la cantidad de copias y traducciones que nos han llegado. Más de 140 manuscritos del *De lapidibus* se conservan, fechados desde el siglo XIII al XV, y hay versiones en francés, hebreo, italiano y castellano[21].

Los textos pocas veces nos hablan de cómo se engastaban o se presentaban estas piedras para aprovechar sus poderes o virtudes. Las piezas y documentos que nos quedan señalan que muchas piedras se llevaban en anillos, y que los engastes eran mínimos para estorbar lo menos posible el contacto entre la piedra y la cosa que necesitaba recibir sus virtudes. El rubí que tanto impresionó al noble veneciano en Cantuaria estaba seguramente engastado en un anillo como el rubí "*de valor no pequeño*" que el rey Ricardo II obsequiara a la sepultura de San Eduardo en 1388 (aunque dispuso también que la joya había de formar parte del exorno que lucirían sus herederos en la ceremonia de su coronación)[22]. Excepcionalmente, la sección sobre la piedra jaspe en los lapidarios describe cómo se han de engastar los distintos tipos. Los jaspes de color teja y verde claro se colocan en oro, mientras que la plata

18 S. FARMER, "Low country ascetics and Oriental luxury: Jacques de Vitry, Marie of Oignies, and the treasures of Oignies", en R. FULTON y B.W. HOLSINGER (coords.), *History in the comic mode [Medieval communities and the matter of person]*. Nueva York, 2007, pp. 205-222 (pp. 215-216).

19 ALFONSO X EL SABIO, *Astromagia (Ms. Reg. lat. 1283a)*, coord. A. D'AGOSTINO. Nápoles, 1992. Para la diversidad de fuentes que contribuyen a la obra, ver A. GARCÍA AVILÉS, "Mercurio en el *Libro de astromagia*: una iconografía de origen indio en el scriptorium de Alfonso X el Sabio", en M.L. MELERO MONEO et al. (coords.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona, 2001, pp. 391-406.

20 P. STUDER y J. EVANS (coords.), ob. cit., p. XII.

21 P. STUDER y J. EVANS (coords.), ob. cit., p. XIII, y G. SARTON, ob. cit., p. 123.

22 C. BLAIR et al. (coords.), *The Crown jewels: the history of the coronation regalia in the Jewel House of the Tower of London*. Londres, 1998. 2 vols, I, p. 314.

conviene más al jaspe verde procedente de Chipre. Puede que estas instrucciones influyeran en la elección del engaste para "*una piedra jaspe en plata*" que se documenta entre las posesiones de Jaume II de Aragón en 1323, y que se guardaba en un saquillo[23]. Los lapidarios también suelen entrar en pormenores acerca de cómo aprovechar las virtudes del coral. El coral, que según los autores medievales era una planta verde acuática que se endurecía y se volvía de color rojo al entrar en contacto con el aire, era una piedra que se aprovechaba en varias formas. Se podía triturar hasta convertirlo en polvo, pero en su estado sólido, convenía engastarlo en plata o emplearlo como mango de cuchillo[24]. Esto nos recuerda que era frecuente en la época medieval llevar encima un cuchillo, no tanto para protección sino para usarlo a la hora de comer y en diversas tareas domésticas. Un cuchillo que se empleaba al comer sería un instrumento doblemente eficaz si a una hoja afilada se unía un mango fabricado de una piedra que combatiría los efectos perjudiciales de veneno. Los autores de manuales sobre el comportamiento en la mesa de los siglos XIV y XV advierten constantemente contra el peligro del veneno. Enrique de Villena, en su *Arte cisoria* de 1454, recomienda que los cuchillos de mesa se guarden en vainas de cuero de ciervo, material que según él neutralizaba el veneno, y que los responsables de trinchar la carne llevasen anillos con piedras que igualmente protegieran contra el veneno y el aire corrupto[25]. La importancia de las piedras con tales propiedades contra el veneno también la hallamos en una de las obras más difundidas de la Edad Media, el *Romance de la rosa*, poema empezado en 1237. El cordón que viste el personaje alegórico de Riqueza incluye una joya mágica que protege contra veneno, y otra que sana el dolor de muelas, peligros ambos que amenazaban al hombre medieval (aunque suponemos que el dolor de muelas le afligiera con más frecuencia)[26].

Sería de esperar que las creencias acerca de los poderes de las piedras evolucionaran y cambiasen a lo largo de los siglos. Los notarios que registraban las posesiones del Duque de Berry en 1416 incluyen en su lista "*una piedra grande contra veneno, de color verdoso, sin engastar*". Debajo, una anotación posterior observa que la piedra se sometió a pruebas, y que resultó ser de lo más común, de poco valor, y que se distribuyó como regalo a varios de los servidores del duque[27]. Esto de por sí no indica que los notarios no estuviesen convencidos del poder de las piedras, sólo que insistían en determinar el valor preciso de la piedra, un valor que, lógicamente, sería superior cuanto más virtud encerrara. En cambio algunos escritores del siglo XVI contrastaban la desconfianza de la gente noble y culta con la ignorancia supersticiosa del pueblo. El boticario napolitano Ferrante Imperato, en su *Dell'Historia*

23 R.W. LIGHTBOWN, *Medieval European jewellery*. Londres, 1992, p. 96.

24 P. STUDER y J. EVANS (coords.), ob. cit., p. 146.

25 G. DAVIES y K. KENNEDY, *Medieval and Renaissance art: people and possessions*. Londres, 2009, pp. 240-243 y R.W. LIGHTBOWN, ob. cit., pp. 95-96.

26 G. DE LORRIS y J. DE MEUN, *The romance of the rose*, trad. H.W. ROBBINS y coord. C.W. DUNN. Nueva York, 1962, pp. 22-23 (vv. 211-219).

27 J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean Duc de Berry (1406-1416)*. París, 1894-1896, 2 vols, I, nº 496.

Natvrale de 1599, observó en la sección sobre la piedra sardónice que la variedad roja se emplea para la fábrica de sellos porque la cera no se pega a ella (observación que también se encuentra en las *Etimologiae* de Isidoro), pero que para el vulgo esta piedra no era propia de ese uso sino de la joyería (supongamos en parte por la creencia, recogida en los lapidarios, de que el sardónice rojo cortaba el flujo de la sangre)[28]. El francés Laurent Joubert, médico personal de la reina Catalina de Medici, publicó en 1577 un tratado sobre los errores en los que solían recaer los físicos, al cual también agregó una sección sobre los errores que cometía el pueblo en el mismo asunto como, por ejemplo, la creencia de que una piedra turquesa que se recibe inesperadamente de un amigo protege a su dueño si se cae, porque es la turquesa la que resulta dañada y no el hombre[29]. Pero el peso de una tradición milenaria ha hecho que sea difícil eliminar por completo la fe del hombre en las virtudes de las piedras. El flamenco Anselm de Boot, autor en 1609 de un estudio minucioso, científico y muy difundido de las piedras, la *Gemmarum et lapidum historia*, citó dos ocasiones en las que una turquesa que llevaba en un anillo le había salvado de partirse huesos[30]. El científico inglés Robert Boyle, en su tratado sobre las piedras publicado unos 60 años más tarde, tampoco quiso rechazar por completo las virtudes curativas de las joyas, pero en su caso fue porque no se sentía capaz de contradecir una tradición tan sumamente arraigada y no porque había observado por cuenta propia las virtudes protectoras de las joyas[31]. De hecho, la tradición sigue viva hoy en día. Aunque las ideas medievales sobre el impacto físico que implica el acto de observar, y el origen de los colores, estén ya abandonadas, seguimos convencidos de que las piedras ofrecen una fuente poderosa de protección y bienestar. Al menos una crema de belleza femenina promete un cutis radiante y luminoso gracias a los efectos revitalizadores del diamante, zafiro y otras joyas que se incluyen en el producto[32]. La diseñadora francesa Isabel Marant aseguró en una entrevista que sus pulseras de lapislázuli afectan de forma intensa su humor, mientras que la joyera Delfina Delettrez lleva siempre consigo un pedazo de cristal de roca porque lo considera una piedra potente con propiedades curativas[33]. En el mundo moderno, seguimos presos de las viejas ideas acerca de las virtudes de las piedras.

28 F. IMPERATO, *Dell'historia natvrale, Libri XXVIII*. Nápoles, 1599, p. 622 (Libro XXII, capítulo XXXVII); P. STUDER y J. EVANS (coords.), ob. cit., p. 39, 'De sardio'.

29 L. JOUBERT, *La premiere et seconde partie des erreurs populaires, touchant la medicine et le regime de santé*. Rouen, 1601, p. 114, nº 18.

30 G.F. KUNZ, *The curious lore of precious stones*. Filadelfia y Londres, 1913, pp. 109-110.

31 R. BOYLE, *An essay about the origine & virtues of gems*. London, 1672, pp. 4-5.

32 Por ejemplo la crema de la compañía francesa Carita, *Diamant de beauté*.

33 www.howtospendit.com: 15 setiembre 2014 (http://howtospendit.ft.com/style/63511-isabel-marant-talks-personal-style-part-one) y 29 setiembre 2014 (http://howtospendit.ft.com/style/64761-delfina-delettrez-talks-personal-style-part-one).

El platero Antonio de Guzmán Moreno y el frontal barroco de la Virgen de la Capilla de Jaén

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS
C.A. de la Uned de Baza

Entre las obras de platería eclesiástica conservadas en la ciudad de Jaén se encuentra un frontal barroco realizado en 1721 para engalanar el altar de la Virgen de la Capilla en la iglesia de San Ildefonso. El frontal fue realizado por el platero Antonio de Guzmán Moreno configurándose hoy en día no solo como un elemento expresivo de la devoción popular desarrollada en torno a esta advocación mariana sino también como una significativa muestra de las obras realizadas en los obradores giennenses de platería. Aunque no es la primera vez que se aborda el estudio de esta obra[1], queremos hacerlo en este caso mediante un acercamiento biográfico y artístico al maestro que la hizo posible con la finalidad de contextualizar el frontal en su trayectoria profesional y en su producción artística.

El nombre de Antonio de Guzmán Moreno está vinculado a una significativa familia de plateros que desarrolló su labor artística en Jaén, a lo largo de varias generaciones, documentada desde el último cuarto del siglo XVII y hasta la tercera década del siglo XIX. Los Guzmán, pues este fue el apellido común de todos los plateros pertenecientes a esta amplia familia, trabajaron indistintamente la platería

1 V. MONTUNO MORENTE, *Nuestra Señora de la Capilla, madre, patrona y reina de Jaén (ensayo histórico)*. Madrid, 1950, p. 159; R. ORTEGA SAGRISTA, "La iglesia de San Ildefonso". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 22 (1959), pp. 53-54; M. CAPEL MARGARITO, "Platería de la iglesia de San Ildefonso de Jaén", en *Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos*. Jaén, 1985, p. 89; AA. VV, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, 1985, pp. 150-151. M.T. LÓPEZ ARANDIA, "Una pieza de orfebrería mariana en honor de Ntra. Sra. De la Capilla". *El descenso* nº 1 (1997), pp. 34-38.

eclesiástica y civil y realizaron obras de joyería, destacando especialmente algunos de sus miembros[2] debido a la calidad de la obra que realizaron y a la estima de la que fueron objeto a lo largo del tiempo.

Desde el punto de vista cronológico los orígenes de esta familia, en relación al arte de la platería, se remontan a la segunda mitad del siglo XVII y, en especial, al último cuarto durante el cual se documenta la existencia de los plateros Cristóbal y Antonio de Guzmán Moreno. Ambos maestros fueron hijos de Francisco de Guzmán y de Catalina Moreno, matrimonio que consta ya como difunto en 1688. Se ignora la profesión desarrollada por Francisco de Guzmán si bien la información que se ha podido reunir hasta la fecha no permite establecer por el momento su relación con el oficio de platero ya que su nombre no aparece entre los de los plateros activos en la capital. No obstante, el hecho de que sus dos hijos ejerciesen como plateros apunta hacia unos posibles lazos familiares, aunque sea indirectos, con la platería. Del periodo de aprendizaje y formación de Cristóbal y Antonio de Guzmán nada se ha documentado aunque las especiales y estrechas relaciones que ambos hermanos mantuvieron con la familia de plateros Frías sugiere la posibilidad de una formación en el taller de Diego de Frías y Montemayor. Lo cierto es que, tanto Cristóbal como Antonio de Guzmán, desarrollaron su labor profesional en talleres independientes formando la primera generación documentada de plateros de este apellido.

Los datos conservados de Cristóbal de Guzmán son escasos, referidos al ámbito personal, y proceden fundamentalmente de su testamento. Debió nacer en torno a 1670 puesto que era ya casado en torno a 1695, fecha en la que otorgó la escritura de dote. Su esposa fue Lucía de Montemayor, hija de Diego de Montemayor[3], por lo que el platero emparentaría con la familia de los Frías, plateros y contrastes de la ciudad de Jaén. El matrimonio tuvo una hija, María Francisca de Guzmán, que casaría con Francisco de Morales Cueva. El platero tenía su residencia en la calle Maestra, donde se situaba la platería y debía tener su taller y tienda. Su nombre aparece ligado también a la documentación relacionada con la reglamentación laboral del oficio y así se documenta en 1715, fecha de la promulgación de las *Ordenanzas de los plateros* de Jaén. Su firma se inserta entre las de los doce maestros avecindados en esta ciudad y a los que se les dio a conocer el nuevo texto[4]. Cristóbal de Guzmán otorgó su testamento[5] el 18 de febrero de 1722 y en él fijaría las condiciones relativas a su entierro; éste debía realizarse en la capilla de la Virgen del Sagrario, en la iglesia parroquial de Santiago, hoy desaparecida.

2 M.S. LÁZARO DAMAS, "El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013.* Murcia, 2013, pp. 247-263.

3 Se trata de Diego de Frías y Montemayor. En otros documentos se antepone el apellido Montemayor o es el único que se indica.

4 M. CAPEL MARGARITO, "Los fieles contrastes de platería de Jaén en el siglo XVIII y la presencia de cordobeses". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 107 (1984), p. 217.

5 Archivo Histórico Provincial de Jaén (en adelante AHPJ). Escribanía de Francisco José de Navarrete, legajo 1852, ff. 39 y ss.

Frente a las escasas noticias que se han podido reunir acerca de Cristóbal de Guzmán, las vinculadas con Antonio de Guzmán son más numerosas y precisas desde el punto de vista personal y artístico, lo que permite valorarlo como un significativo platero en el ambiente propio de la capital giennense. Su fecha de nacimiento puede fijarse con cierta precisión en el año 1666 gracias a la información del padrón de vecinos correspondiente a la parroquia de San Bartolomé de 1706, donde se apunta que en esas fechas contaba cuarenta años[6]. El platero estaba ya casado en 1688, año en el que otorga una escritura notarial en la que hace constar la percepción de los bienes integrantes de la dote de su esposa, María Manuela de Zafra, inventariados en el documento[7]. Gracias a la escritura se conoce su identidad así como la ascendencia familiar de ésta; sus padres fueron Joseph de Zafra y Juana de Morales, apellido que recuerda a la familia de plateros Morales, activos a lo largo del citado siglo. Al contrario que su esposa, Antonio no aportaría bienes al matrimonio, hecho que se hace constar en el testamento conjunto de la pareja otorgado en 1726.

Como otros plateros de la época, Antonio de Guzmán estableció su residencia familiar en la parroquia de San Bartolomé, muy cercana a la platería, y en su iglesia serían bautizados los hijos habidos en su matrimonio: Francisco José (1693), Andrés Félix (1697), Nicolás, Manuel, Luis Vicente (1702), José Joaquín (1707), Gregorio (1710), Teresa María y María Magdalena. Una numerosa prole que, en parte, seguiría la tradición laboral familiar ya que tres de los hijos varones, Francisco José, Luis Vicente, y Andrés Félix se establecerían como maestros de platería en Jaén en tanto que Nicolás y Manuel profesaron en una orden religiosa y José Joaquín murió tempranamente. En cuanto al menor de los hermanos, Gregorio, está documentada su presencia en el taller familiar paterno como aprendiz por lo que debió establecerse también como platero. No obstante y aunque contrajo matrimonio en Jaén, donde percibiría la dote de su esposa, Isabel María Moreno, en 1728, su nombre no se ha podido documentar entre los de los plateros giennenses en fechas posteriores. Esta ausencia podría apuntar a una muerte temprana o bien al hecho de que abandonase Jaén y se trasladase a otra ciudad para desarrollar su trabajo.

Al igual que ocurriera con su hermano Cristóbal, el nombre de Antonio de Guzmán está ligado a la recepción de las *Ordenanzas* de 1715 por lo que su firma se incluye también entre las de los otros plateros activos en Jaén. Se ha podido documentar también su relación con el platero Nicolás de Frías y Dueñas, marcador y contraste de la ciudad de Jaén[8]. Guzmán y Frías eran concuñados debido al matrimonio de los hermanos de ambos plateros y Nicolás de Frías fue padrino de varios de los hijos de Antonio de Guzmán, concretamente de Luis Vicente[9], Andrés Félix[10]

6 Archivo Municipal de Jaén. Legajo 131, padrones, padrón de vecinos de la parroquia de San Bartolomé.

7 AHPJ. Escribanía de Pedro José Rus y Arcos, legajo 1790, ff. 154 y ss. Carta de dote de D. Antonio de Guzmán, 27 de septiembre de 1688.

8 M. CAPEL MARGARITO, "Los fieles contrastes…" ob. cit., p. 217.

9 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (en adelante AHDJ). Parroquias, parroquia de San Bartolomé, Libro de bautismos (1632-1715), f. 173v.

10 AHDJ. Parroquias, parroquia de San Bartolomé, Libro de bautismos (1632-1715), f. 161v.

y José Joaquín[11]. Con su mismo nombre, Nicolás, sería bautizado otro de los hijos lo que apunta hacia una estrecha relación amistosa entre ambos maestros.

Aunque no se conocen otras vinculaciones familiares con la provincia de Jaén si se han documentado con tierras granadinas ya que en la capital de esta provincia residía un pariente, Luis Antonio de Guzmán, que le encomienda en 1713 la administración de diferentes bienes urbanos y rústicos en Jaén y sus inmediaciones. Se desconoce la profesión de este pariente pero su nombre no se vincula al ejercicio de la platería en la documentación consultada ni aparece en la relación de plateros activos en Granada[12].

Antonio de Guzmán otorgaría testamento[13] el día 11 de noviembre de 1726. Como datos más significativos del citado documento cabe señalar que en dichas fechas seguía manteniendo su domicilio en la parroquia de San Bartolomé y la condición de plateros de algunos de sus hijos. Precisamente a dos de ellos deja el conjunto de herramientas del arte de la platería, como parte del pago de su herencia, lo que invita a deducir que estos hijos, Luis Vicente y Gregorio, o al menos éste último, formaban parte de su taller en calidad de oficiales o aprendices. Esta deducción se confirma si se tiene en cuenta que Gregorio contaba con solo dieciséis años en tanto que Luis Vicente tenía veintiséis. En el citado testamento Antonio de Guzmán aporta una noticia de gran interés para el estudio de su clientela al afirmar que tenía un libro con las obras que había trabajado para el *obispo* y particulares. Por último, el documento aporta el dato del lugar elegido como enterramiento por el platero y su esposa; ambos debían ser enterrados en la capilla de Santa Ana del convento carmelita de la Virgen Coronada, hoy desaparecido. La muerte del maestro debió producirse pocos días después ya que, antes de acabar el año, se iniciaron los trámites para proceder al reparto de sus bienes, unos trámites que continuaron y se documentan en el año siguiente.

La clientela de Antonio de Guzmán debió estar vinculada en gran manera a los medios eclesiásticos. En ese sentido apunta la documentación consultada que permite afirmar la realización de diferentes obras de platería para el obispo de Jaén, don Rodrigo Marín y Rubio, prelado promovido en 1714 a la sede episcopal giennense, donde moriría en 1732. De la misma manera se puede verificar su trabajo para la iglesia parroquial de San Ildefonso y para la Santa Capilla de la Inmaculada en la iglesia de San Andrés. Fuera de esta ciudad, y en la provincia, se documenta su intervención en ciudades como Andújar así como en poblaciones menores, entre ellas Torredonjimeno y Valdepeñas de Jaén.

Al igual que otros plateros, Antonio de Guzmán usó una marca propia y personal que permite la identificación de su obra. Ésta aparece con claridad en las diferentes piezas que componen el frontal de la Virgen de la Capilla. La marca se organiza en tres registros, utilizándose letras mayúsculas y minúsculas indistintamente: Ant/GVZ/man.

---

11 AHDJ. Parroquias, parroquia de San Bartolomé, Libro de bautismos (1632-1715), f. 194v.

12 M.P. BERTOS HERRERA, *Los escultores de la plata y el oro*. Granada, 1991.

13 AHPJ. Escribanía de Francisco José de Navarrete, legajo 1852, ff. 115 y ss.

El estudio de su obra documentada permite establecer un ajustado inventario que se inicia en los primeros años del siglo XVIII. Para la Santa Capilla de la Inmaculada en la iglesia de San Andrés de Jaén le sería encargada una custodia. La realización de esta obra se inserta en el marco de todo un plan de renovación artística de esta capilla que incluyó también otros objetos necesarios para el culto. De forma concreta se documenta el abono de 150 reales a Antonio de Guzmán por la "*hechura y dorado de la custodia*"[14]. La fecha del abono corresponde al 19 de noviembre de 1701. La custodia podría relacionarse con la inventariada por Romero de Torres y de la que únicamente aporta como datos precisamente el sobredorado y sus dimensiones, un metro y treinta centímetros de altura[15]. La custodia no se conserva hoy en día en este templo o más bien no puede relacionarse con ninguna de las dos custodias conservadas en la iglesia; una de ellas es una donación de mediados del siglo XX y otra llegó al templo entre los bienes enviados a la diócesis por el Servicio de Recuperación.

El inventario de platería del santuario de la Virgen de la Cabeza de Andújar, elaborado en 1708, incluye una referencia a Antonio de Guzmán, al que se identifica como autor de una *sobrecorona de oro y piedras preciosas* destinada a la imagen de la Virgen y realizada con anterioridad a las fechas citadas. En ese documento la pieza se describe como: "*una sobre corona de oro con rayos y pedreria que la tiene puesta Nuestra Señora sobre la corona que fue la que hizo Antonio de Guzmán maestro de platero que su importe fue según la quenta firmada de gasto cuatrozientos y dos pesos*"[16]. La información acerca de esta pieza se puede completar algo más gracias a una descripción posterior, de 1745, que permite conocer con más detalle las características de la pieza: "*tiene otra sobrecorona de plata que parece sale de los hombros de la sacra imagen; como sol de custodia, tiene mas de tres cuartas de ancho, con cuarenta y ocho rayos: el uno con estrella y el otro bibrado, es de dos haces: y en la circunferencia interior muchos angelicos*"[17]. Ambas descripciones resultan interesantes ya que permiten conocer el tipo de piezas realizadas por Guzmán, incrementar el conocimiento acerca del rico patrimonio atesorado en el santuario de la Virgen de la Cabeza y relacionar la sobrecorona con otros ejemplos de la época a nivel tipológico y decorativo. En todo caso la sobrecorona realizada por Guzmán debió desaparecer durante el siglo XIX ya que no figura en el inventario elaborado en 1887[18]. Posiblemente su desaparición se produjo durante la guerra de la Independencia o bien como consecuencia de la aplicación de los decretos desamortizadores. Sea como fuere revela una faceta más de Antonio de

14 M.T. LÓPEZ ARANDIA, "Plata y plateros en la Santa Capilla de San Andrés de la ciudad de Jaén". *Códice* nº 14 (1999), p. 42.

15 E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén.* Jaén, 1915, tomo I, p. 260. El texto permanece inédito aunque ha sido digitalizado y puede consultarse en la red. Nuestra consulta en:
http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359489_V01T.html#page/280/mode/2up.

16 M.S. LÁZARO DAMAS, "El tesoro de la Virgen de la Cabeza de Andújar. Una mirada a través del tiempo". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 202 (2010), p. 117.

17 Ibídem.

18 AHDJ. Sala 4. 3-6-9, nº 17. *Inventario de caudales, alhajas y ropas y efectos pertenecientes al Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza*, 1887-1888.

Guzmán y es su relación con obras vinculadas al adorno de las imágenes sagradas.

También relacionada con este tipo de encargos se documenta una obra vinculada a la iglesia parroquial de Santa María de Torredonjimeno, hoy desaparecida. Se trata de un resplandor para la imagen de la Virgen de los Dolores, también conocida bajo la advocación de Virgen de la Soledad, titular de la cofradía del mismo nombre, que recibía culto en la citada iglesia. El resplandor fue realizado por el artista en el año 1719 y, aunque tanto la imagen como el resplandor no se conservan, se disponen de fotografías de la segunda década del siglo XX que permiten valorar la envergadura, originalidad y calidad de la pieza. Gracias a un pequeño estudio, publicado en 1918 por Alfredo Cazabán y dedicado a la citada imagen mariana, puede conocerse que el resplandor estaba realizado en plata y que en él existía grabada una inscripción alusiva tanto a su donante como a su artífice y al lugar de realización: "*Hizo este* [...] *el licenciado don Marcos Bernardo de Mesa y Velasco, del hábito de Calatrava, prior de la Sacra Iglesia de la villa de Torre Ximeno. Año de 1719. Antonio de Guzman lo hizo. Jaén*"[19].

La fotografía que acompaña al citado artículo muestra el conjunto de alhajas con las que era engalanada la Virgen en su camarín, observándose una identidad formal entre el citado resplandor y la sobrecorona dispuesta sobre la cabeza de la imagen. Aunque, en principio, se configuran como piezas individualizadas, su relación artística apunta a la idea de que ambas piezas pudieran haber sido realizadas por el mismo platero, posiblemente como encargos diferentes, siendo el resplandor un complemento de la sobrecorona. El resplandor constaba de dos piezas diferenciadas, dispuestas lateralmente, cuya silueta combinaba la traza recta marcando la altura de la imagen, con el remate superior ondulado en una voluta interior. Exteriormente se perfilaba con un cerco de rayos flameados, rematados de forma alterna con estrellas de ocho puntas. Idéntico esquema se aprecia en el diseño de la sobrecorona, potenciando ambas piezas el aspecto severo y majestuoso, en cierto modo hierático, de la citada imagen.

La intervención de Guzmán en la iglesia de San Ildefonso de Jaén se documenta en los primeros años de la década de 1720 si bien cabe pensar que se remontase a fechas anteriores. Para esta iglesia realizaría un copón, cuyo peso fue de cuarenta y nueve marcos, y por el que recibiría un pago de 386 reales y ocho maravedís en 1720[20]. El copón estaba destinado al sagrario de la Virgen de la Capilla. Durante este mismo año realizaría un relicario, posiblemente otro copón, destinado al sagrario de la capilla o altar de Jesús Nazareno; por esta nueva pieza percibiría 195 reales, abonados en los primeros días de enero de 1721[21]. Gracias a esta anotación se sabe que, con anterioridad, había realizado otro relicario para esta iglesia. Tres años después se registra un nuevo abono, en este caso relacionado con el arreglo y blanqueo de un

19 A. CAZABÁN, "La Virgen de los Dolores o de la Soledad de Torredonjimeno". *Don Lope de Sosa* nº 70 (1918), pp. 296-300.

20 R. ORTEGA SAGRISTA, ob. cit., p. 53.

21 AHDJ. Parroquias, parroquia de San Ildefonso. Cuentas de fábrica, libramiento de 3 de enero de 1721. Posiblemente se trate de la misma obra reseñada por Rafael Ortega Sagrista en el estudio que dedicó a la iglesia de San Ildefonso, aunque este autor afirmaba que el copón fue encargado a Guzmán el día 30 de diciembre.

incensario[22]. Coincidiendo con su intervención en este templo se documenta la realización del frontal de plata destinado al adorno del altar de la Virgen de la Capilla, una pieza relacionada con Antonio de Guzmán según se desprende de las marcas o punzones conservados en algunas de las placas que lo componen.

También en los primeros años de la tercera década del siglo se documenta la intervención de Antonio de Guzmán en la iglesia parroquial de Valdepeñas de Jaén. Para ella realizó unas crismeras utilizando el tradicional procedimiento de fundir la plata de otras viejas. Por estas piezas recibió 337 reales y 17 maravedís según permite afirmar el recibo extendido por el platero con fecha 14 de diciembre de 1725[23]. A esta pieza se unirían también los arreglos efectuados en la lámpara del altar mayor, valorados en poco más de 57 reales. Las cantidades por ambos conceptos fueron abonadas en 8 de julio de 1727, en unas fechas en las que Antonio de Guzmán era ya difunto si se tienen en cuenta las noticias relacionadas con su testamento y posterior reparto de bienes[24]. Con respecto a su relación con esta fábrica parroquial cabe reseñar un detalle de cierta importancia y es que su intervención se produce tras la estancia del obispo Marín y Rubio en esta villa, durante el verano de 1725. Coincidiendo con esta estancia el obispo realizó la visita a esta iglesia emitiendo una serie de órdenes respecto a los mandatos a realizar. Dada la relación profesional entre Guzmán y el obispo es posible establecer que la presencia de Guzmán en Valdepeñas se debiera a las sugerencias o indicaciones del citado prelado.

Las circunstancias que afectaron a la provincia de Jaén en diferentes momentos históricos no han propiciado que la obra documentada de Guzmán pueda ser estudiada hoy en día debido a su desaparición generalizada con la excepción del frontal de la Virgen de la Capilla. La sobrecorona de la Virgen de la Cabeza debió desaparecer con motivo de la guerra de Independencia mientras que el resplandor de la Virgen de la Soledad de Torredonjimeno desapareció en el periodo de la Guerra Civil. Debido a estas desapariciones, y a falta de nuevas obras que permitan reconocer su marca o nuevos documentos que permitan identificar otras obras realizadas por el platero, el frontal de la Virgen de la Capilla se convierte en el único testimonio conservado de su producción artística.

El frontal de la Virgen de la Capilla es una obra de gran interés desde el punto de vista artístico y devocional (lám. 1). Se trata de una pieza barroca que une a la calidad del material con el que está labrada su carácter singular, ya que es el único frontal de plata conservado en la provincia. En otro orden de valoraciones se trata de un valioso testimonio del auge experimentado por la devoción a la Virgen de la Capilla en las primeras décadas del siglo XVIII puesto que su realización estuvo estrechamente ligada a las limosnas y donativos realizados por sus devotos. Por este motivo el estudio de este frontal no puede desligarse del contexto artístico y devo-

22 AHDJ. Parroquias, parroquia de San Ildefonso. Cuentas de fábrica, libramiento de 18 de enero de 1724.

23 Archivo Parroquial de Valdepeñas de Jaén. Libro de cuentas de fábrica (1695-1760), f. 198v, libranza de 8 de julio de 1727.

24 En este sentido cabe señalar la presencia de su hijo, Andrés de Guzmán, en libranzas posteriores de esta fábrica parroquial, concretamente en 1730 y 1734, aunque las intervenciones fueron anteriores en el tiempo.

cional en el que fue realizado ya que su encargo vendría a completar un ambicioso programa de engalanamiento de la capilla de la patrona de Jaén, proceso que había comenzado en el último cuarto del siglo anterior.



LÁMINA 1. *ANTONIO DE GUZMÁN MORENO. Frontal de altar (h. 1721). Capilla de la Virgen de la Capilla. Iglesia parroquial de San Ildefonso, Jaén* (Foto María Soledad Lázaro).

Como es bien conocido entre la crítica, y se han encargado de difundir los estudios realizados, la Virgen de la Capilla es una imagen de madera policromada, de factura gótica, posiblemente procedente de un antiguo retablo existente en la iglesia de San Ildefonso en el primer tercio del siglo XV. Desde esas fechas la talla aparece ligada a una piadosa creencia conocida como el *milagro del Descenso* de la Virgen, según la cual la Virgen María descendió a la ciudad de Jaén acompañada de una comitiva celestial y anduvo por las calles del arrabal de San Ildefonso hasta la iglesia del mismo nombre[25]. Este acontecimiento se produjo en 1430, en unos momentos de especial incertidumbre para la ciudad, frecuentemente atacada desde el vecino reino de nazarí de Granada, por lo que la presencia mariana contribuyó a reforzar el sentimiento de resistencia de sus habitantes. En memoria del Descenso se comenzó a dar culto de una manera particular a la citada imagen gótica, imagen que comenzó a ser conocida como Virgen de la Capilla debido a su exposición a la devoción popular en una hornacina, altar o capilla abierta a la calle. Con el paso del tiempo esta imagen mariana fue canalizando la devoción de muchos giennenses hacia esta parroquia, creándose una cofradía directamente implicada en la extensión de su culto. Desde el punto de vista artístico lo más significativo fue la creación de una capilla propia para la imagen lo que refrenda su creciente protagonismo. Dicha capilla contó con una entrada desde la calle cuya portada está presidida por una imagen de la Virgen con una interesante corona evocadora de originales en metal o plata de los primeros años del siglo XVI. En 1539 la capilla fue objeto de nuevas obras, debido a su mal estado y al derrumbe de su cubierta[26]. Una vez solventado el problema la capilla fue

25 V. MONTUNO MORENTE, ob. cit., pp. 41-90. Se trata de una obra de consulta obligada para el estudio de los diferentes aspectos relacionados con la Virgen de la Capilla.

26 M.S. LÁZARO DAMAS, “En torno a los orígenes de la capilla de la Virgen en la iglesia de

dotada con un retablo de pintura realizado por Pedro Machuca[27]. En el retablo, y con un componente narrativo, quedó expuesta a los fieles la historia de la aparición.

En los años posteriores del siglo el culto y la devoción a la Virgen de la Capilla se mantienen con un ritmo creciente y se manifiestan en las mandas, legados y en las donaciones votivas, algunas de ellas de obras de platería. La muestra más significativa de esta tendencia alcista de la devoción sería la construcción de una nueva capilla para la imagen en la cabecera del templo, en los años finales del siglo. Este nuevo recinto sería sufragado por D. Melchor de Soria Vera, prior de esta parroquia, que se ocuparía de costear también su ornato[28]. Entre las obras artísticas realizadas para este recinto sagrado cabe destacar un retablo compuesto en torno a estas fechas por el escultor Cristóbal Téllez. La capilla sería inaugurada en 1600 si bien quedaron pendientes de realizar otras obras, entre ellas la reja que cierra la capilla[29], llevada a cabo por el rejero Nicolás Pérez.

La capilla sufriría un incendio iniciado en el altar de la Virgen en diciembre de 1667 aunque la imagen no fue tocada por las llamas. Posiblemente si debió afectar de alguna manera al retablo y al resto de la capilla lo que podría justificar las intervenciones posteriores. Así se conoce el ambicioso proyecto de ampliar la capilla mediante la construcción de un camarín en 1675 procediéndose a la evaluación del terreno público necesario para su construcción[30]. Dicha evaluación fue llevada a cabo por Eufrasio López de Rojas, maestro mayor de la Catedral, y posible autor de su traza. Las obras se emprenderían más tarde y se prolongarían hasta 1698. Una vez concluidas la capilla se completaría con un nuevo retablo realizado por Andrés Bautista Carrillo[31]. Años después se emprendería una última tarea, la realización de un frontal de plata para el altar situado ante el retablo.

Para comprender la importancia de esta obra en su marco artístico debemos recordar los valores y significados religiosos asociados al altar[32] y, por extensión, a los frontales que los decoran. El altar tiene una importancia de primer orden en todo recinto sagrado; se trata de un elemento fundamental situado en el centro de la capilla y que actúa como soporte material de las ceremonias religiosas desarrolladas en este ámbito. Por su propia naturaleza simbólica es también un elemento sagrado, un

San Ildefonso (Jaén)", en *Actas de la IV Asamblea de Estudios Marianos*. Bedmar, 1988, pp. 137-142.

27 P. GALERA ANDRÉU, "El arte", en *Historia de Jaén*. Jaén, 1982, p. 617. M.S. LÁZARO DAMAS, "La obra documentada de Pedro Machuca y Luis Machuca Orozco en la ciudad de Jaén (1539-1550)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 198 (2008), pp. 293-295.

28 V. MONTUNO MORENTE, ob. cit., p. 110. R. ORTEGA SAGRISTA, ob. cit., pp. 45-47. M.S. LÁZARO DAMAS, "La obra documentada…" ob. cit., pp. 293-295.

29 R. ORTEGA SAGRISTA, ob. cit., pp. 46-47. J. DOMÍNGUEZ CUBERO, *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Jaén, 1989, pp. 315-317.

30 I. LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, *La Virgen de la Capilla. Cuatro siglos de devoción mariana a través de documentos históricos conservados en la ciudad de Jaén*. Jaén, 1994, pp. 86-87.

31 M.L. DE ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, 1986, pp. 140-143.

32 La importancia de los frontales de altar ha sido destacada por el profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz en su Tesis Doctoral. Al respecto ver J.J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *El retablo barroco en Granada y su provincia. Los frontales de mesas de altar*. Granada, 1997. De igual manera en *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001. Nuestras referencias se relacionan con el primero de los títulos.

elemento en torno al cual se produce el sacrificio de la misa y un espacio ligado, por tanto, a la esfera de lo sobrenatural. Como centro de la reunión eclesial es, también, un elemento que canaliza todas las miradas, que es perceptible desde todos los puntos de vista, aspecto tenido en cuenta en su construcción[33], lo que determina a su vez su apariencia y configuración.

Dada su privilegiada consideración el altar fue objeto de una especial atención por parte de las autoridades eclesiásticas que incluyeron su inspección en las visitas realizadas a los templos y establecieron las medidas oportunas para asegurar su decoro. Prueba de esa importancia en los templos giennenses era la obligación de los patronos de las capillas privadas de dotarlas mínimamente con altar, retablo y reja de cierre además de con otros elementos necesarios para el desarrollo de misas y oficios, en particular el cáliz. Su estado, la existencia o no de los enseres necesarios y la necesidad de proceder a reparaciones o destrucción de los elementos considerados indecorosos, son datos presentes en los libros de visitas, fuentes de información muy valiosas para el estudio de los diferentes templos y sus capillas. Todas estas circunstancias y valores son extensibles, lógicamente, al altar de la Virgen de la Capilla y hace comprensible por tanto que para su realización se contemplase la utilización de la plata, un noble metal que refrendaba la consideración devocional de esta imagen mariana en el panorama socio-religioso giennense.

Los objetos de plata no eran extraños en esta capilla ya que, desde el siglo XVI, se fue configurando un significativo ajuar integrado fundamentalmente por lámparas destinadas a iluminar la capilla y colocadas dentro y fuera de ella. Las lámparas llegaron hasta este recinto como consecuencia de generosas donaciones y como muestra de agradecimiento de los devotos siendo también involuntarias víctimas de la codicia ajena, como ejemplifica el robo perpetrado en 1627[34], que dejó a este santuario mariano sin las ocho lámparas votivas que iluminaban su recinto interior. Algunas de las lámparas habían sido realizadas en el siglo XVI y entre ellas cabe destacar la realizada por el platero Francisco Merino en 1584. La lámpara sería un encargo del cabildo de la catedral de Jaén, albacea de los bienes de D. Juan Núñez de Vargas y ejecutor de la voluntad del citado caballero, que había ordenado en su testamento la realización de una lámpara para la Virgen de la Capilla[35]. En todo caso el robo sirvió como acicate para la realización de nuevas donaciones de lámparas[36] que vinieron a sustituir a las sustraídas. De una forma breve cabe reseñar la lámpara donada por el Ayuntamiento de Jaén y realizada por Jerónimo de Morales tras el acuerdo adoptado por la institución municipal en noviembre de 1627, la realizada por el platero Damian Fresnillo en 1631 y una tercera lámpara, encargada también a Jerónimo de Morales, por el licenciado Alonso de Lucena y Ahumada[37]. A las lámparas hay que unir la donación del

33 J.J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *El retablo…* ob. cit., p. 114.

34 I. LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, ob. cit., pp. 82-84.

35 P. GALERA ANDRÉU y M.L. DE ULIERTE VAZQUEZ, "El retablo de la capilla de San José en la catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI". *Códice* nº 2 (1987), p. 10.

36 M.S. LÁZARO DAMAS, "El platero giennense Jerónimo de Morales (h. 1580-1649): aspectos biográficos y artísticos", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010.* Murcia, 2010, p. 383.

37 I. LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, ob. cit., pp. 82-84. V. MONTUNO MORENTE, ob.

obispo D. Baltasar de Moscoso y Sandoval consistente en un "*pontifical y aderezo del altar de su Eminencia, cruz de plata sobredorada con esmaltes y piedras de mucho valor, cuatro candeleros, las palabras de consagración, un caliz rico, hostiario, vinajeras y salvilla, todo de plata y sobredorado, igual en la hechura y curiosidad, dos atriles de plata, cuatro candeleros bujíos y una lámpara grande de los mismo*"[38].

La reflexión sobre las lámparas donadas y conservadas en esta capilla en las primeras décadas del siglo XVII sirve para plantear una consideración y es que no se concebía la casa y santuario de la Virgen de la Capilla sin la riqueza material y estética que proporcionaba la plata labrada de ahí que, una vez ultimados los proyectos decorativos de la capilla, la atención de los fieles se centrase en dignificar aún más este recinto completando y revistiendo con el noble metal elementos significativos desde el punto de vista litúrgico. De esta manera puede explicarse la brillante iniciativa de realizar un frontal de plata destinado a cubrir el antipendio que precede al retablo así como los proyectos posteriores relacionados con la ejecución y donación de dos nuevos frontales de plata para las credencias, la puerta del sagrario y un trono también de plata para la imagen.

Las primeras noticias asociadas al frontal se relacionan con los primeros días de junio de 1721, unas fechas en la que el obispo de Jaén don Rodrigo Marín y Rubio daba licencia a la fábrica de San Ildefonso para entregar 1500 reales al capellán del santuario de la Virgen de la Capilla. Esta cantidad estaba destinada a "*ayudar a hacer el frontal de plata que se estaba ejecutando*"[39]. Teniendo en cuenta las fechas, cabe deducir que el encargo debió producirse en los meses anteriores o incluso en el año anterior. Es muy posible que, para realizar el frontal, se utilizasen piezas de plata y alhajas integrantes del ajuar de la imagen y de donaciones efectuadas con tal propósito. Es interesante reseñar en este sentido la donación testamentaria en 1719 de dos parejas de azafates de plata para la Virgen de la Capilla que fueron del anterior capellán del santuario, el presbítero D. Juan Antonio de Quero[40].

Aunque hasta la fecha no se ha localizado documento alguno en el que se haga constar de manera directa o indirecta el nombre del platero que realizó el frontal, las marcas existentes en la pieza permiten relacionarlo con Antonio de Guzmán quien trabajaba por estas mismas fechas en la fabricación de diferentes piezas para esta misma iglesia, según se ha expuesto en líneas anteriores. Precisamente su relación laboral con el templo de San Ildefonso fue la razón argumentada también por Ortega Sagrista para vincular la obra a este platero.

El frontal es una pieza muy significativa cuyo diseño se adapta al marco impuesto por el altar situado ante el retablo de la capilla[41]. Trabajado en plata en su color se configura, por tanto, como una pieza de estructura geométrica y definida por las

cit., p. 407. M.S. LÁZARO DAMAS, "El platero giennense Jerónimo de Morales…" ob. cit., p. 385.

38 V. MONTUNO MORENTE, ob. cit., p. 158.

39 R. ORTEGA SAGRISTA, ob. cit., p. 54.

40 AHPJ. Legajo 1864, f. 55. Testamento de Don Juan Antonio de Quero, presbítero del santuario de Nuestra Señora de la Capilla, fechado en 19 de junio de 1719.

41 Las dimensiones del frontal en su conjunto son de 3,04 x 1,06 metros de alto. Las medidas de las dos placas principales del frontal son de 0,88 x 0,60 cms, la central de 0,38 x 0,60 cms. Las medidas de las placas de las caídas son de 0,22 x 0,27 cms. Las placas del sobrefrontal miden 0,43 x 0,23 cms.

nociones de simpleza y orden. Como otros frontales barrocos tiene su referente en los frontales bordados de la época, en los que los plateros encuentran no solamente una sugerente decoración sino, en especial, ese sentido de la regularidad propia de su organización en placas y recuadros verticales y horizontales. Esta relación de los frontales con el mundo del bordado y las artes textiles es especialmente evidente en ejemplos muy tempranos como es el caso del frontal de la catedral de Málaga, un frontal que como relevante obra sevillana ha sido considerado el precedente de los frontales sevillanos del Barroco[42] y cuyo diseño y detalles ornamentales remiten indiscutiblemente a los frontales bordados[43].

El frontal de la Virgen de la Capilla comparte con otros ejemplos de la época su división en frontal, sobrefrontal y caídas. El sobrefrontal se compone de un total de seis placas rectangulares de disposición apaisada en tanto que el frontal aparece compuesto de un total de tres placas de mayor tamaño, dos horizontales y una vertical, flanqueadas lateralmente por las cuatro placas que integran las caídas. En relación a otras obras conocidas, la separación entre frontal y sobrefrontal no resulta tan nítida ya que en su diseño se han suprimido las referencias a elementos colgantes tales como borlas, flecos o puntillas propias de los ornamentos textiles para adoptar unas líneas más rígidas. No obstante es ese referente el que define la configuración de las placas decorativas. Pero junto al modelo textil no hay que desdeñar en este caso el de los frontales de azulejería, obras presentes en esta misma iglesia en las fechas de realización del frontal, y en los que puede encontrarse el sentido ordenado y simétrico de la decoración. De hecho está documentada la realización de un altar de azulejería para la capilla principal de este templo en la última década del siglo XVI. Los azulejos de *hoxas*, aliceres y cintas de diamante fueron encargados a los azulejeros toledanos Juan de Vera y Sebastian de Morales a los que se abonaron diferentes partidas por este concepto en 1592[44]. Conviene recordar que Juan de Vera fue uno de los azulejeros encargado de suministrar este material para el monasterio de El Escorial y para todas las residencias reales, entre ellas el Alcázar de Segovia, para el que realizaría piezas con florones escurialenses destinados a los zócalos en 1593[45]. También en otras iglesias giennenses fueron frecuentes estos altares, entre ellas la misma catedral, donde se ornaron capillas con azulejería.

Desde el punto de vista ornamental el frontal de la Virgen de la Capilla puede considerase como obra inmersa plenamente en la estética barroca. El campo de las diferentes placas se resuelve con una ondulante decoración repujada, de tipo naturalista, formada por tallos entrelazados con motivos de hojarasca que se completa con motivos florales. Junto a la sugerencia de la hoja de palma destaca también el acanto trabajados de manera muy fibrosa. En su conjunto la decoración de las di-

---

42 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, tomo I, p. 265.

43 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 243-244.

44 P.A. GALERA ANDRÉU, "Algunas consideraciones sobre el arte de la cerámica en Jaén". *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*. Granada, 1989, vol. I, p. 141. El autor interpreta el encargo como destinado a la capilla de la Virgen.

45 M. MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*. Tesis Doctoral. Valladolid, 2001, p. 56.

ferentes placas y, en especial, las secundarias se caracterizan por el ritmo dinámico que estiliza los tallos hasta convertirlos en espirales, volutas y roleos. Se trata de un ornamento que abarca todo el campo decorativo aunque ceñido al marco impuesto sin desbordarlo y que por ello es reflejo de unos principios de regularidad y orden. A pesar de estas notas generales el frontal destaca por el mayor abigarramiento decorativo de las placas mayores en relación a las menores, diferencias que se extienden al diseño general y a la factura de los diferentes motivos decorativos. Estas diferencias permiten plantear la posibilidad de que en su ejecución intervinieran dos manos diferentes aun dentro del mismo taller, la de Antonio de Guzmán y alguno de sus hijos.

Junto al ornamento vegetal adquieren una gran importancia los motivos simbólicos de las diferentes placas. El frontal aparece centrado por una gran placa vertical con el anagrama AVE MARIA, en un marco circular rodeado de volutas e inserto, a su vez, en otro marco ablasonado, sugerido mediante roleos. El anagrama se completa con una corona, alusiva a la realeza de María, y con la inscripción DE LA CAPILLA. La placa izquierda adopta una disposición horizontal destacando la doble molduración, externa e interna, con la que se subraya el motivo central, un sol de rayos flameados con rostro humano enmarcado con un fino marco (lám. 2). En la orla exterior se resaltan cuatro medallones perfilados con un rosario de perlas disponiéndose en el superior la inscripción AVE MARÍA y en el inferior la fecha de realización, 1721. La placa de la derecha remite al mismo esquema compositivo y decorativo reproduciéndose como motivo central la media luna. Con idéntica disposición a la otra placa se insertan las inscripciones GRATIA PLENA y AÑO 1721.



LÁMINA 2. *ANTONIO DE GUZMÁN MORENO. Frontal de altar (h. 1721). Detalle del frontal* (Foto Arturo Aragón Moriana).

Las placas correspondientes al sobrefrontal y las caídas, perfiladas con un rosario de perlas, se completan con diferentes símbolos insertos en medallones circulares, concretamente la palmera, el olivo, el espejo, el pozo, la puerta, la fuente, la nave, la torre, el jardín o huerto cerrado y el cedro, todos ellos finamente moldurados y envueltos por el mismo tipo de decoración vegetal de las placas centrales. La ejecución de los diferentes símbolos denota la mano de un hábil maestro que trabaja con finura y elegancia y con un gran amor al detalle.

Desde el punto de vista iconográfico los símbolos que integran el frontal conforman un pequeño programa mariano cuyos símbolos están relacionados con las bellas metáforas de la letanía lauretana. A través de su evocación se incide en las virtudes de la Virgen María destacándose de manera especial las ideas asociadas a la virginidad, pureza, castidad, fortaleza, belleza, y a su papel como mediadora en la obra de la salvación. Símbolos asociados en este caso a la Virgen de la Capilla.

Los símbolos de las placas mayores, el sol y la luna, tienen su origen en el Cantar de los Cantares (6, 10), texto que incide en destacar su belleza, "*pulcra ut luna*", y su aspecto resplandeciente "*electa ut sol*".

Las placas de las caídas desarrollan una serie de símbolos vegetales cuya fuente de referencia es el Elogio de la Sabiduría (24, 13-14), la palmera, el olivo, el cedro y el jardín cerrado. En la izquierda, figura la palmera, una especie frecuente en las representaciones concepcionistas. Es expresiva de las ideas de triunfo y de victoria y, también, de la castidad por lo que su presencia está plenamente justificada en este conjunto lauretano donde además aparece junto al olivo, árbol asociado a la sabiduría y a la paz. Ambos componen sendas alabanzas a la Virgen que es la *palma de Cadés* y la *oliva speciosa in campis*. Tienen su correspondencia en las representaciones del cedro y del *ortus conclusus*, dispuestos en las placas de la sobrecaída derecha. El cedro, en este caso tres, es un símbolo asociado a la idea de fortaleza por las propias características naturales de su madera en tanto que el jardín cerrado es una imagen que procede de la evocación del jardín del paraíso en el Cantar de los Cantares (4, 12): "*eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada*". Se trata de una metáfora que incide en la virginidad de María.

En las placas del sobrefrontal se desarrollan otros tantos símbolos. El espejo sin mancha es uno de los símbolos mas expresivos de la virginidad y pureza de María siendo su representación muy frecuente en los contextos inmaculistas. Se trata de un símbolo tomado del Libro de la Sabiduría (7, 26) que refuerza la idea de que María no fue afectada por la mancha del pecado original. Ese sentido virginal se refrenda con la presencia de la fuente, del pozo y del jardín cerrado, cuya fuente de referencia se encuentra en el Cantar de los Cantares (4, 12-16).

El papel mediador de María en la obra de la salvación se expresa por medio de dos símbolos arquitectónicos unidos en un mismo relieve, la escalera y la puerta. Su fuente de referencia es el libro del Génesis y el pasaje alusivo al sueño de Jacob. La escalera es símbolo del tránsito entre el ámbito terreno y el ámbito celeste al que da acceso la *porta Coeli*, identificada también con la Virgen.

Otro nuevo relieve, la nave guiada por una estrella, destaca la relación simbólica entre la estrella y la Virgen María. En este caso creemos que ambas imágenes tienen

un significado particular pues si bien la estrella es un símbolo muy utilizado en la iconografía concepcionista para subrayar la idea de la Virgen como guía, la nave es otro símbolo alusivo a la Virgen María, en este caso con un sentido eucarístico. La fuente de referencia es el libro de los Proverbios (31, 14): "*Es como la nave del pescador que desde lejos trae pan*". Su presencia no solo refuerza el significado de los restantes símbolos sino que subraya la funcionalidad de la pieza en la que se inserta y, por extensión, la del propio altar.

Otro símbolo (lám. 3) tomado del Cantar de los Cantares, abundaría de nuevo en la belleza, fortaleza e inocencia de María, la *turris David cum propugnaculis*. Con este sentido alude a la Esposa el Cantar de los Cantares (4, 4): "*es tu cuello cual la torre de David, adornada de trofeos*".



LÁMINA 3. *ANTONIO DE GUZMÁN MORENO. Frontal de altar (h. 1721). Detalle del sobrefrontal* (Foto Arturo Aragón Moriana).

En su conjunto la decoración del frontal incide en la expresión de los símbolos lauretanos, un tema muy frecuente en las representaciones de la Inmaculada Concepción y de la Virgen Tota Pulchra, y presente en las artes plásticas giennenses de la Edad Moderna[46]. En los templos de la capital aún se conservan pinturas barrocas de esta temática y, en particular, la Santa Capilla de la Inmaculada guarda un interesante relieve renacentista con el tema de la Virgen Tota Pulcra rodeada de símbolos. Todas ellas o la mayor parte debieron ser conocidas de Antonio de Guzmán, en especial la última dado su trabajo para la cofradía de la Limpia Concepción. En el caso de la

46 M.S. LÁZARO DAMAS, *La Inmaculada Concepción de María*. Jaén, 2001.

capilla que nos ocupa, estos símbolos se despliegan también en la decoración barroca pintada que cubre sus muros, lo que subraya la especial interrelación e identidad entre el frontal y el conjunto decorativo del que forma parte.

Los posibles referentes para el frontal resultan desconocidos, al menos desde el punto de vista documental, ya que no existen noticias relativas a frontales de plata en Jaén. No obstante si hubo un frontal en la provincia y de una especial calidad, como debió ser el desaparecido frontal de origen guatemalteco donado hacia 1684 a la capilla de Jesús Nazareno en la iglesia de Santa Marta de Martos[47] por Fernando Francisco de Escobedo, presidente de la Audiencia y Chancillería de Santiago en Guatemala. Las fotografías relacionadas con este frontal remiten, sin embargo, a una obra muy diferente al frontal de la Virgen de la Capilla por lo que no podría considerarse en un sentido estricto como un referente ni en un sentido formal ni iconográfico. Realizado en plata sobredorada, estaba compuesto de tres grandes placas con abigarrada decoración repujada, de tipo vegetal, en torno a tres medallones centrales con la iconografía de Jesús Nazareno acompañado de Simón Cirineo y otras figuras, y de San Amador y Santa Marta, especialmente vinculados a esta población. Cuestión distinta es que su decoración repujada y sus motivos decorativos fueran conocidos por Antonio de Guzmán, por un eventual trabajo en la iglesia de Santa Marta, y que pudieran influir en las labores decorativas del frontal giennense.

En esta tesitura no queremos dejar de señalar la relación formal del frontal de la Virgen de la Capilla con otros frontales andaluces, en particular con el que decora el altar mayor de la iglesia del Salvador de Sevilla, realizado en 1704 por Diego Gallegos[48] y restaurado a mediados de siglo por Tomás Sánchez Reciente. En ambos casos el frontal se plantea a partir de un sencillo diseño que potencia el protagonismo de los atributos marianos, aunque desarrollados más extensamente en el frontal giennense.

El frontal aparece punzonado en diferentes lugares con las mismas marcas: la marca de localidad, la marca del contraste y la marca del platero. La primera consiste en la marca utilizada en Jaén en estas primeras décadas del siglo: un marco rectangular en cuyo interior se reproduce una torre con tres almenas y bajo ella la palabra Jaén en minúscula. Se trata de la marca utilizada hasta 1732 posiblemente, fecha con la que habría que relacionar una nueva marca caracterizada precisamente por la presencia de esta fecha. La marca de contraste es la de Antonio Alonso Martos: Aº/MARTOS con la s invertida. Su periodo de contrastía se documenta entre 1715 y 1753[49]. La marca del platero es anº./GVZ/man.

Seis años más tarde la capilla se enriqueció con otros dos frontales menores destinados a cubrir las credencias o mesas auxiliares colaterales al altar principal. Ambas piezas fueron donadas a la capilla de la Virgen por doña María Leonarda Teresa de Moya y Godoy, que legalizaría mediante el oportuno documento público la do-

47 A. CAZABAN LAGUNA, “El tesoro de la plata. La capilla de Jesús Nazareno en Martos”. *Don Lope de Sosa* nº 18 (1914), pp. 179-183. Véase también P.A. GALERA ANDRÉU, “El oro americano y la financiación artística en el antiguo reino de Granada”, en *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso Internacional de Historia de América*. Granada, 1994, vol. 2, pp. 341-352.

48 M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., pp. 259-260.

49 M. CAPEL MARGARITO, “Los fieles contrastes…” ob. cit., p. 217.

nación. La escritura fue otorgada ante el escribano público Juan Francisco García de Mora el 4 de diciembre de 1727 y en ella la donante señala expresivamente la funcionalidad decorativa y complementaria de los frontales donados: "*para el adorno de dicho frontal convenia hacer los dos colaterales en la misma conformidad que está dicho frontal como así mismo la puerta del sagrario que tiene dicho altar hazerle lámina de plata por dentro y fuera*"[50]. Aunque la escritura se extiende en cuestiones relativas a la perenne y exclusiva vinculación de los frontales a la capilla, no aporta más datos en torno a la pieza que la cantidad invertida de plata, que ascendió a veinte libras, y a su "*conformidad*" con el frontal central, por lo que el nombre de su autor resulta anónimo. Hasta la fecha se ha venido barajando el nombre de Antonio de Guzmán como el del platero que habría ejecutado también estos frontales menores, argumentándose razones de cronología y estilo. El primer argumento queda invalidado si se tiene en cuenta la muerte de Antonio de Guzmán en 1726, puesto que los frontales serían ejecutados muy posiblemente en 1727 y concluidos en unas fechas muy próximas a la de la escritura de donación. El segundo, en cierto modo, también ya que una mirada atenta revela una mano e interpretación distinta de los motivos decorativos aun dentro del mismo diseño general. Ninguna de las dos piezas aparece marcada, lo que resulta extraño en la platería giennense de estas fechas.

Para explicar estas circunstancias, y de una manera hipotética, podría plantearse que la obra hubiese sido contratada previamente con Antonio de Guzmán y que su muerte hubiese impedido la satisfacción del contrato. Esta situación podría haberse resuelto con la conclusión del encargo por parte de alguno de sus herederos, Luis Vicente de Guzmán y Zafra que contaba una edad de 25 años y debía haber alcanzado ya la categoría de maestro, aparte de contar con los diseños familiares, Francisco José de Guzmán o Andrés Vicente de Guzmán, todos ellos en esas fechas con taller propio. En todo caso se trata de un problema de difícil resolución por el momento a falta de la documentación oportuna y a falta de marcas o punzones y que implica, además, la consideración de una posible relación con otros maestros de la época, al margen de los Guzmán, particularmente el mismo contraste Alonso Antonio Martos cuyo trabajo como platero al servicio de la catedral de Jaén se documenta en los primeros años del siglo XVIII.

Independientemente del problema de su autoría, ambos frontales se ajustan en líneas generales al modelo de referencia con una organización ordenada y geométrica de su estructura que destaca por la mayor importancia de la placa central y por la distribución periférica de las placas restantes. Este esquema se mantiene también en un sentido iconográfico ya que los dos símbolos marianos presentes en los frontales, la rosa y la azucena, centran la placa central. Por el contrario las placas laterales aparecen desnudas de toda referencia simbólica.

El frontal correspondiente al sector del Evangelio aparece compuesto por un total de siete placas destacando la central, con un medallón circular ornado con la azucena, envuelto por una elegante decoración vegetal. Las placas se perfilan con motivos de perlas o cuentas, a semejanza de las placas menores del frontal principal,

50 M.T. LÓPEZ ARANDIA, ob. cit., pp. 37-38. Donación de los colaterales de plata que hizo a Nuestra Señora de la Capilla doña Theresa de Godoy.

y con una cenefa interior de hojas. Su factura denota una mano hábil y experta en el diseño y en su interpretación con efectos de profundidad. Esta misma decoración es la que orna las seis placas rectangulares restantes, con motivos vegetales, florales y de cintas en torno a un motivo central, concretamente un medallón oval desnudo. Se trata de una decoración más fina y estilizada, más plana, y con un sentido distinto de la ondulación y del ritmo decorativo. Una decoración en la que también es importante reseñar la búsqueda de efectos de claroscuro mediante la técnica del burilado.

Las mismas características se mantienen en el frontal del sector de la Epístola que, a juego con el anterior, mantiene su diseño. La única diferencia es el motivo lauretano que centra el conjunto y que, en este caso, es la rosa. Ambas piezas revelan un extremado cuidado en el tratamiento de las superficies y en la resolución técnica de la decoración, definida con un ritmo curvilíneo y una mayor ligereza en relación al gran frontal central.

Desde el punto de vista iconográfico los símbolos que se integran en ambas piezas completan el programa del frontal principal, en este caso mediante dos símbolos florales. La rosa es símbolo de inocencia y de castidad y en este caso alusiva a María, la *rosa sin espinas*, es decir sin pecado. La azucena es otro símbolo que incide en las ideas de pureza y castidad asociadas a la Virgen.

Ambos frontales fueron conservados a lo largo del tiempo en el lugar para el que fueron concebidos, según quedó establecido en el documento de donación, aunque desde hace algunos años han cambiado su ubicación en el marco interior de la capilla al ser adaptados al altar portátil de la Virgen de la Capilla.

Nombramientos de contraste y marcador en Cuenca durante el siglo XVII (1599-1675)

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CSIC, Madrid (jubilada)

Introducción

En los ya lejanos tiempos, más lejanos de lo que quisiera, en los que recogía los datos documentales para la elaboración de mi tesis doctoral sobre la platería en Cuenca en el siglo XVI, era raro el día que no encontraba un buen número de noticias de numerosos plateros. El último de los grandes artistas, Jorge de Alcántara, murió en 1600. Como algunos de los plateros tenían hijos o yernos que eran también plateros, seguí leyendo documentos del primer cuarto del siglo XVII para saber si, una vez muertos sus parientes, seguían ejerciendo sus oficios con éxito. Desde el primer momento pude observar la disminución drástica de noticias y de nombres de plateros. D. Dimas Pérez Ramírez, entonces director del Archivo Diocesano, que tenía un gran sentido del humor, me comentó riéndose que quizá hubo un edicto de expulsión como el de los moriscos. La verdad es que la crisis económica fue tan grave que la selección de plateros se hizo de una forma natural sin que mediasen otros elementos oficiales.

En aquellos momentos, no revisé la parte correspondiente al siglo XVII del Archivo Municipal. Hoy vuelvo sobre el tema revisando este último para conocer los plateros relacionados con el cabildo y, sobre todo, los nombramientos de Marcador y Contraste. La fecha de inicio de este trabajo viene determinada por la última revisada en mi tesis doctoral. La fecha final, sin embargo, ha sido escogida de una forma arbitraria. Ante la ausencia total de nombramientos desde 1660, y ante la proxi-

midad de la fecha para entregar el trabajo, decidí dejar para un futuro próximo los últimos 25 años del siglo XVII y con ellos, añadiendo los 50 que faltan por revisar del siglo XVIII, escribir un nuevo trabajo.

La primera conclusión a la que he llegado es que, efectivamente, aquella primera impresión sobre el escaso número de plateros que había en Cuenca en el siglo XVII era correcta, ya que son pocos los que aparecen citados. Un ejemplo muy claro nos lo ofrece el "Repartimiento de lo que ha cabido a la ciudad de Cuenca por el consumo de la moneda de vellón", hecho el 22 de diciembre de 1639. Se trata de uno de los "servicios" extraordinarios que se solicitaban al pueblo al margen de los impuestos establecidos.

La presión fiscal en el siglo XVII era muy elevada y fue una de las causas de la crisis económica y social. En el siglo XVI, cuando las deudas se hacían insostenibles, y ante la dificultad de aumentar las rentas ordinarias, se recurría a los "servicios extraordinarios" que otorgaban las Cortes a solicitud del Rey para casos urgentes y concretos. Se trataba de reunir anualmente una cantidad determinada de dinero y por un periodo de tiempo fijado de antemano. El que sentó las bases para todo el siglo XVII fue el llamado "servicio extraordinario de millones" solicitado por Felipe II en 1590 para pagar las deudas que había producido la campaña de Inglaterra en 1588, que terminó con el desastre de la "Armada invencible" y los ataques ingleses del año siguiente. Este servicio suponía 8.000.000 de ducados a recaudar en seis años. El 1 de enero de1601 las Cortes aprobaron un nuevo "servicio" por valor de 18.000.000 de ducados en seis años. A partir de ahora los "servicios de millones", se sucederán en los reinados de Felipe III y Felipe IV convirtiéndose en una auténtica pesadilla para los municipios y sus habitantes[1]. Es un tema recurrente en los Libros de Actas del Ayuntamiento de Cuenca.

Por otro lado, la excesiva abundancia y utilización de las monedas de vellón, fue uno de los factores que más perjudicó a las rentas reales. En 1637 se produjo una crisis inflacionista del vellón de tal categoría que hizo necesaria una toma de decisiones. Las Cortes de Castilla habían sugerido, durante años, diversos planes para solucionar el problema, la mayoría de las veces encaminados a aumentar las rentas de la Hacienda que compensasen de las pérdidas por el uso de la moneda de vellón. Finalmente, el 29 de enero de 1638, las Cortes acuerdan el prorrateo entre el vecindario de los pueblos castellanos de 650.000 ducados anuales durante 6 años, "cada ciudad, villa y lugar ayude al remedio según su caudal y fuerzas y en su proporción", normativa que se concretó en la *Prematica sobre el consumo de la moneda de vellón y medios que para ello se dan*[2]. En la propia pragmática, el Rey enumera

1 J.I. ANDRÉS UCENDO, "Una herencia de Felipe II: los servicios de millones en Castilla durante el siglo XVII", en J. MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *Congreso Internacional "Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II"*. T. 2. Madrid, 1998, pp. 53-65; J.E. GELABERT, "Rasgos generales de la evolución de la Hacienda moderna en el Reino de Castilla (siglo XVII)". *Iura Vasconiae* nº 6 (2009), pp. 47-68. Consultado el texto de las leyes en http://www.mcu.es/archivos/lhe/Consultas/consultaDirecta.jsp

Última consulta 30 de abril de 2016.

2 E.M. GARCÍA GUERRA, "La moneda de vellón: un instrumento al servicio de la fiscalidad del Estado moderno castellano: las Cortes". *Cuadernos de Historia Moderna* nº 21 (1998), pp. 87 y 96.

todos "los males y daños que han resultado en estos mis reynos el crecimiento de la moneda de vellón". Al cumplimiento de esta ley iba encaminado el documento municipal citado más arriba, el "Repartimiento de lo que ha cabido a la ciudad de Cuenca por el consumo de la moneda de vellón", del 22 de diciembre de 1639, en el que podemos ver como recaudaron entre los pecheros de Cuenca los 27.716 reales y 27 maravedís que le habían "salido" a la ciudad.

Para ello, el Ayuntamiento hizo un censo de los habitantes de la ciudad con la cantidad que cada uno debía pagar según sus ingresos. Las cantidades son muy distintas incluso entre conquenses que tenían una misma profesión. Las cantidades oscilan entre 6 y 867 reales, aunque esta última cantidad sólo la paga uno: Mateo Sandoval, aparentemente sin profesión, en la calle San Pedro. Lo más corriente es que paguen entre 20-40. En esta lista aparecen sólo cinco plateros, cuatro en la Plaza Mayor: Pedro del Val, con 34 reales; Lázaro de Ostia, también con 34 reales; Miguel de Molina, con 150 reales; Mateo del Castillo asimismo con 150 reales; y uno, Juan de Alcántara con 20 reales solamente, en la calle Zapatería. Como vemos, el antiguo núcleo en el que vivían los plateros en el siglo XVI, la parroquia de Santa Cruz y la Pellejería, ha sido sustituido por la Plaza Mayor y la Zapatería. Varios de estos plateros serán nombrados para los oficios propios de su profesión por el Municipio.

Frente a esta exigua cantidad de plateros hay doce joyeros que tienen que pagar entre 9 y 400 reales y una joyera, Sebastiana Baltanasa, con 20 reales. Están distribuidos por las calles más importantes de la ciudad[3].

La localización de una orden del corregidor por la que se ordenaba leer las nóminas y clases de la Institución, y anotarlas en el Libro de Actas, emitida el 23 de octubre de 1664, nos hizo concebir nuevas esperanzas. El problema está en que constan muy pocos oficios de los titulares. Entre los nombres citados no aparece más que uno al que haya reconocido como platero. Se trata de Juan de Castilla, autor de la custodia de manos de la Catedral y alguna otra pieza conocida. Será Contraste de la ciudad entre 1654 y 1657 como veremos más adelante y fue algunos años el encargado del buen funcionamiento de los relojes de la ciudad. Figura entre los de segunda clase, cobrando 400 reales, una cantidad media alta, pues los demás cobran entre 40 y 600 reales[4].

Finalmente, en septiembre de 1675 el Ayuntamiento, ante la falta de trigo, hizo un nuevo reparto del dinero que debían entregar los ciudadanos. Se especifica que el reparto se ha hecho entre los ciudadanos "más abonados", es decir entre los que más posibilidades tenían de poder pagar entre los pecheros. En la larga lista figuran con oficio, tres joyeros, un pastelero, un zapatero, un cirujano y un guantero, pero ningún platero[5]. He buscado censos o empadronamientos pero el único que he encontrado hace referencia al número de municipios y número de habitantes sin que consten nombres[6].

---

3 Archivo Municipal de Cuenca (en adelante AMC). General, legajo 272, ff. 219r-227r.

4 AMC. General, legajo 286, ff. 108v-109v.

5 AMC. General, legajo 290, ff. 128r-130v.

6 AMC. General, legajo 1532, expediente 14. *Resumen de vecindario y contribuyentes de soldados para la campaña de Cataluña respectivos a Cuenca, Huete y San Clemente en los años 1644, 1650 y 1653.*

El Archivo Municipal de Cuenca se conserva bastante completo. No obstante faltan los legajos correspondientes a varios años o están en tan malas condiciones de conservación que no se pueden consultar. Concretamente faltan los legajos correspondientes a 20 de febrero de 1607 - 9 de octubre de 1620; 1636; 1641 (se conserva pero tan deteriorado que no es posible consultarlo); 1645 y 1646.

Oficiales nombrados por el Ayuntamiento

El nombramiento de los oficiales del Ayuntamiento se hacía anualmente el día de San Miguel desde mediados del siglo XVI y hasta finales del siglo XVIII. La tarea de elegir a cada uno de los oficios se distribuía en el XVII entre los regidores. Pero a partir de la cuarta decena del siglo se procedía a sortear la elección de cada uno entre los regidores. Esto se interrumpe bruscamente en 1659. A partir de 1660 se siguió sorteando los oficios entre los regidores, pero estos no nombraron a ninguno de los oficiales. No he encontrado explicación documental a esta anomalía, pero todo hace pensar que la profunda crisis económica que sufría Cuenca hacía imposible poder pagar los sueldos establecidos a los oficiales.

Los oficios eran muy variados. En lo que concierne a los plateros los más importantes son los de Contraste y Marcador, aunque algunos plateros y joyeros recibían nombramientos para ejercer funciones que no tienen nada que ver con sus oficios. Así el joyero Jerónimo Téllez fue nombrado cobrador de las bulas de la parroquia de San Vicente el 7 de junio de 1621[7]. La iglesia fue derribada en el siglo XIX, aunque hoy día una calle con este nombre recuerda el lugar de su antigua ubicación en las proximidades de la parroquia del Salvador en la que quedó integrada.

Contraste

Las Ordenanzas dadas por Juan II y los Reyes Católicos referentes a los oficios de Contraste y Marcador, se empezaron a cumplir en Cuenca en 1501. A partir de ese momento la suerte de ambos cargos fue muy diferente. El nombramiento de Contraste se hacía con una gran regularidad, siendo muy pocos los años en los que no había nombramiento. El último del siglo se hace en 1599.

En el siglo XVII también se hizo de una manera bastante sistemática. En 1599 fue nombrado *Francisco de Nájera* que será reelegido sucesivamente hasta 1602 y, de nuevo, en 1606[8]. Le asignaron un salario de 1.000 maravedís. Este sueldo se mantuvo igual hasta el último año consultado. En el siglo anterior y durante algo más de cincuenta años, fluctuó según el momento entre 2.000 y 3.000 maravedís. Entre 1559 y 1565 bajó dramáticamente hasta los 500. En 1566 empiezan a cobrar 1.000, cantidad que cobrarán hasta final del siglo y, como vemos, se mantuvo en el XVII.

El apellido Nájera lo llevaron tres generaciones de plateros y de escribanos de una misma familia en el siglo XVI. Oriundos de esta ciudad, no sabemos cuándo se trasladaron a Cuenca en la que llegaron a ser muy populares aunque no conocemos

7 AMC. General, legajo 267, f. 72v.
8 AMC. General, legajo 264, ff. 34v y 131r; legajo 265, ff. 42v y 186; legajo 266, f. 319v.

obras de ninguno. La primera generación de plateros la componen Pedro y Sebastián. Éste último fue Contraste en 1503 y marcador en 1510 y 1512.

Tenían una hermana, Isabel, que es la madre de su sobrino Juan, conocido como el Viejo, que constituye la segunda generación. La tercera la componen los hijos de Juan, Francisco, Juan el Mozo y Diego. Francisco tuvo un hijo que recibió su mismo nombre pero del que no sabemos si fue platero. Tampoco sabemos la fecha de nacimiento del primer Francisco pero, cuando murió su padre en 1558, era menor de edad, la mayoría de edad estaba cifrada entonces en los veinticinco años. Se casó en 1561 y, aunque entonces se casaban muy jóvenes, vamos a suponerle 23 años, en 1599 podía tener alrededor de los 60 años y unos 66 ó 67 en 1606. Su hijo fue bautizado en mayo de 1563 por lo que contaría con 36 años en 1599[9]. En caso de que el segundo Francisco fuera platero, me inclino a pensar que el nombrado Contraste en 1599 y años siguientes es el padre.

No sabemos la causa por la que se dejó de nombrar a Nájera varios años. En 1603 se nombró a *Francisco Cerojas* y se ordenó a Nájera que entregue al nuevo Contraste "los pesos y pesas de la ciudad". Se le reeligió en 1604. Este platero también empezó su carrera en el siglo anterior. Firmaba siempre Cerojas, pero en la documentación aparece como Serojas, Seroxas -en este caso-, Zerojas e incluso Serolas. En la tesis doctoral lo tenemos documentado entre 1567 y 1589, aunque todas las noticias son de carácter familiar[10].

En 1605 no hubo nombramiento de Contraste y en 1606, como se ha dicho se reeligió a Nájera.

Al haber desaparecido varios legajos, hay que esperar a 1621 para encontrar un nuevo nombramiento que recayó en *Juan Álvarez*, reelegido en 1622 y 1623. Tenemos documentado un platero con este mismo nombre entre 1583 y 1609, con muy pocos datos, y otro Juan Álvarez de Zamora en 1583, aunque es posible que se trate de la misma persona[11]. No sabemos si vivió hasta tan entrado el siglo XVII.

Entre 1624 y 1629 se nombró anualmente a un platero apellidado *Castillo* y entre 1630 y 1638 a *Mateo del Castillo*, aunque pienso que se trata del mismo artífice, a pesar de que los nombramientos de este platero se van a dilatar mucho en el tiempo, posiblemente debido a la escasez de plateros[12]. Como veremos, en 1634 y en octubre de 1638 fue nombrado Marcador. No hay nuevo nombramiento de Contraste hasta el año siguiente, por lo que debió de compaginar ambos cargos.

---

9 A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca.* Cuenca, 1998, pp. 33-36, 54-58, 211-213 y 369-371. Toda la documentación citada en esta obra se publicó transcrita en la edición de la Universidad Complutense, A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería en la provincia de Cuenca: el siglo XVI*. Madrid, 1990, vols. III y IV.

10 AMC. General, legajo 265, f. 343v; legajo 266, f. 173v. A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería del siglo XVI…* ob. cit., p. 364.

11 AMC. General, legajo 267, ff. 95v, 186r y 309r. A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería del siglo XVI…* ob. cit., p. 355.

12 AMC. General, legajo 267, ff. 390v y 460r; legajo 268, ff. 59v, 192r, 264r y 373r; legajo 269, ff. 3v, 93r, 273v, 354r y 460v; legajo 270, f. 134v; legajo 271, f. 200r. En 1634 sólo se nombraron comisarios y 1636 no existe.

Después de tantos años, Castillo fue sustituido como Contraste por *Miguel de Molina* en 1639. A partir de esta fecha se estableció una especie de rotación en el cargo entre ambos plateros de la manera siguiente. En 1640-1643 fue nombrado Mateo del Castillo. Entre 1644 y 1646 Miguel de Molina. En 1647 Castillo. Y, finalmente entre 1648 y 1651 Miguel de Molina[13].

No tengo más datos de estos plateros salvo el hecho de que en 1638 ambos vivían en la Plaza Mayor y se les asignaron 150 reales como contribución en el repartimiento por el consumo de la moneda de vellón, como se ha dicho más arriba.

En 1652 un nuevo platero *Juan Parrilla* fue nombrado Contraste. En 1654 reaparece, ya por última vez, Miguel de Molina[14]. En 1653 no hubo nombramientos.

Finalmente, en 1655 fue nombrado *Juan de Castilla*, reelegido hasta 1659, el último en el que se hicieron nombramientos. Este platero es del único del que tenemos datos documentales y conocemos obras salidas de sus manos como la custodia actualmente existente en la catedral de Cuenca. Debió de tener bastante prestigio y estuvo muy relacionado con la sociedad de su momento[15].

Contrastes de la ciudad de Cuenca en el siglo XVII

1599-1602 Francisco de Nájera
1603-1604 Francisco Cerojas
1605 No hay nombramiento
1606 Francisco de Nájera
1621-1623 Juan Álvarez
1624-1638 Mateo del Castillo
1639 Miguel de Molina
1640-1643 Mateo del Castillo
1644-1646 Miguel de Molina
1647 Mateo del Castillo
1648-1651 Miguel de Molina
1652-1653 Juan Parrilla
1654 Miguel de Molina
1655-1659 Juan de Castilla

Marcador

Los nombramientos para el cargo de Marcador fueron mucho más irregulares que los de Contraste en el siglo XVI e incluso, en algunas ocasiones, parece que no

13 AMC. General, legajo 272, f. 142v; legajo 273, f. 133v; legajo 274, f. 201v; legajo 275, f. 174v; legajo 276, f. 148r; legajo 277, expediente 1, f. 85; legajo 277, expediente 2, f. 142v; legajo 278, f. 116v; legajo 279, ff. 103v y 195r.

14 AMC. General, legajo 280, expediente 1, f. 77v; legajo 281, f. 76v.

15 AMC. General, legajo 281, ff. 212r y 306r; legajo 282, ff. 64r y 161v; legajo 283, f. 281v. Sobre Juan de Castilla véase: A. LÓPEZ-YARTO, “Pervivencia de modelos renacentistas en la obra de un platero conquense del siglo XVII: Juan de Castilla”, en *V Jornadas de Arte. Velázquez y el Arte de su tiempo.* Madrid, 1991, pp. 365-372.

constan en las Actas Capitulares. También son irregulares en el siglo XVII, aunque los primeros años se hicieron bastante seguidos.

El último Marcador que consignamos años atrás fue nombrado en 1597. En esta nueva revisión, vemos que en octubre de 1599 se nombró Marcador a *Pedro del Castillo* y en octubre de1600 el nombramiento recayó en *Gabriel de Ostia.* A ambos plateros los teníamos documentados en los últimos quince años del siglo XVI, aunque con datos de carácter familiar[16].

Hay varios años en los que el Marcador no aparece entre los oficiales nombrados. Hay que esperar hasta octubre de 1625 para encontrar un nuevo nombramiento y volvemos a encontrar el nombre de *Gabriel de Ostia*. Documentado desde 1591 con el bautizo de su primera hija y posiblemente muy joven, no necesitaba ser muy mayor para ser nombrado de nuevo Marcador al cabo de los años, e incluso es posible que tuviera el cargo todos estos años[17].

En 1626 fue nombrado *Lázaro de Castilla*, platero que no aparece en el siglo XVI y del que desconocemos si tuvo algún parentesco con el platero de la siguiente generación Juan de Castilla[18].

En 1634, 1638 y 1639 *Mateo del Castillo*, el platero que ejerció como Contraste, fue nombrado Marcador. Es posible que tuviera ambos cargos a la vez, pues no hay nombramiento de Contraste hasta septiembre de 1639 en Miguel de Molina. Castillo fue nombrado Marcador de nuevo en octubre de 1639 y es el último nombramiento del que tenemos noticia[19].

En octubre de 1637 el elegido fue *Juan de Alcántara*. Es posible que se trate de Juan Bautista Alcántara, hijo y heredero universal de uno de los más importantes plateros del siglo XVI, Jorge de Alcántara, aunque en la biografía de éste no hay datos que nos lleven a pensar que siguió el oficio de su padre[20].

En octubre de 1654 *Juan Tello el Mozo*, aunque no consta que fuera platero, puja por el cargo de Marcador. Ofrece 750 reales por ejercer como Marcador durante un año. Tras ser pregonada la oferta y pasados los plazos previstos, el cargo de Marcador se remató en él[21]. En 1660 Diego Díaz el que ofrece 500 reales, pero aunque los regidores aceptan la propuesta no hay noticias del remate final[22].

Marcadores de la ciudad de Cuenca en el siglo XVII

1599 Pedro del Castillo
1600 Gabriel de Ostia
1625 Gabriel de Ostia

16 AMC. General, legajo 264, ff. 40v y 135r. A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería del siglo XVI…* ob. cit., pp. 363 y 366.

17 AMC. General, legajo 267, f. 462v.

18 AMC. General, legajo 268, f. 62r.

19 AMC. General, legajo 269, f. 365v; legajo 271, f. 212r; legajo 272, f. 151r.

20 AMC. General, legajo 270, f. 144r. A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería del siglo XVI…* ob. cit., pp. 327-334.

21 AMC. General, legajo 281, ff. 76v, 85r y 87r.

22 AMC. General, legajo 284, f. 38v.

1626 Lázaro de Castilla
1634, 1638-1639 Mateo del Castillo
1637 Juan de Alcántara
1654 Juan Tello el Mozo ¿?
1660 Diego Díaz ¿?

Otros cargos nombrados por el Ayuntamiento

Además de los cargos de Marcador y Contraste, el Ayuntamiento nombraba otros cargos que sólo indirectamente tienen relación con el Arte de la platería y que las personas nombradas no tienen que ser plateros pero que a veces lo son.

Para poder ser elegido *Fiel del peso real* no se requerían conocimientos especiales. Como daba prestigio al que lo tuviera, las familias de un cierto nivel se esforzaron en estar en su posesión. De ahí que las personas que lo tuvieron en el siglo XVII tengan apellidos conocidos en la alta sociedad de Cuenca y que a veces el hijo herede el cargo de su padre.

Fueron nombrados sucesivamente Andrés Martínez de Vidales (29 de septiembre de 1599-11 de noviembre de 1601); Bernardino de Zaragoza (noviembre 1601-1606); Domingo Osorio de Villarreal (septiembre de 1621-septiembre 1624); Pedro Osorio, hijo del anterior (septiembre 1624-septiembre 1626); Domingo y Pedro Osorio (septiembre 1626-enero 1628); Pedro Osorio, por muerte de su padre, heredando también el cargo de *portero de la ciudad* (enero 1628- octubre 1628); Alonso de Carrascosa (octubre 1628-octubre 1630); Cristóbal Martínez (1634 y 1637); Juan Costalero (septiembre 1638); Pedro de Toro Portal (septiembre 1642). Siempre cobraron 12.000 maravedís, suma verdaderamente elevada, sobre todo comparada con los 1.000 que cobraba el Contraste[23].

Esta larga y farragosa lista de nombres, demuestra las excepcionalidad del nombramiento de un platero para tener este cargo. Se trata de Mateo del Castillo que fue nombrado el 29 de septiembre de 1647[24]. A este platero le hemos visto ocupar los cargos de Contraste (1624-1638; 1640-1643 y 1647) y Marcador (1638 y 1639). Desconocemos otros datos de este platero, pero su influencia en el municipio conquense debió ser grande para que su nombre aparezca una y otra vez en los Libros de Actas.

Algo parecido ocurre con el título de *Monedero*, que si bien era otorgado por la Casa de la Moneda, debía ser refrendado por el Ayuntamiento en el que, además, debían jurar el cargo. Los títulos relacionados con la Casa de la Moneda eran muy apetecidos ya que llevaban anejos una serie de privilegios, la mayoría relacionados con los impuestos. En el siglo XVI hubo varios plateros relacionados con la Casa de la Moneda, algunos, como Cristóbal Becerril, fueron monederos. Pero la mayoría trabajaron como entalladores o ensayadores en los que se hacían necesarios los conocimientos técnicos que tenían los plateros[25].

---

23 Omito la enumeración de los datos de archivo por no considerarlos relevantes y para aligerar las notas.

24 AMC. General, legajo 277, expediente 1, f. 88v.

25 A. LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería del siglo XVI…* ob. cit., pp. 37-38; M.M. ROYO MARTÍNEZ,

En el siglo XVII sólo constan nombres de monederos. A menudo se hace constar que es uno de los cuarenta y tres oficios menores de la Casa de la Moneda. La lista de nombramientos de monederos es muy larga, por lo que la omito. Pero en agosto de 1605 el platero *Alonso de Moya* presentó el titulo librado a su favor por la Casa de la Moneda, le fue revalidado y juró su nuevo trabajo[26]. No sabemos nada de este platero ya que no consta entre los nombres conocidos del siglo XVI.

Un caso especial es el de *Juan de Castilla* quien será el encargado de velar por el buen funcionamiento de los relojes de la ciudad muy especialmente el de Mangana. Tenemos noticias de que trabajó en ello entre 1670 y 1674 en los que cobraba 22 ducados anuales, un buen sueldo teniendo en cuenta los que hemos visto hasta ahora, lo que demostraría la importancia que tenía el que los relojes funcionasen correctamente ya que eran referencia para toda la ciudad. Pero, quizá por ser tan elevado, le costaba bastante trabajo cobrar y debía reclamar casi cada año[27].

Obras de plata relacionadas con el Municipio

No es frecuente que los Ayuntamientos encarguen o compren obras de plata. De hecho, en los años revisados sólo hemos encontrado una referencia y muy incompleta. El 26 de abril de 1667 el cabildo da poder a Antonio y Rodrigo de Pedraza para que cobren los 500 reales que había dado Pablo de Pedraza, quizá su padre, para unos candeleros de plata[28]. La noticia queda aquí y no sabemos si los candeleros se llegaron a realizar.

Sólo hay una noticia más de la relación Ayuntamiento-plateros. El 1 de julio de 1603 ordenó que los plateros y los oficiales de cualquier otro oficio que tengan "bancos", "cajones" o "mesas" en la calle que los metan en el interior de las casas en un plazo de dos días, exponiéndose a una multa de 600 maravedís en caso de incumplimiento de esta orden municipal[29].

Conclusiones

Con este texto se confirma el pequeño número de plateros que trabajaban en Cuenca a lo largo de tres cuartos del siglo XVII. Son once los nombres de plateros aquí recogidos además de dos dudosos. Los que viven en los primeros años del siglo, son conocidos por los datos documentales del siglo XVI. De los del XVII, salvo en el caso de Juan de Castilla no sabemos nada más.

La mayoría de las obras que se conservan carecen de marcas, cosa, por otro lado, muy frecuente en toda España en este siglo. La falta de marcadores contribuyó, sin duda, a que no se marcaran las obras salidas de los talleres.

"Datos documentales sobre plateros y ensayadores que trabajaron en la ceca de Cuenca en el siglo XVI". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº 68 (1997), pp. 143-166.

26 AMC. General, legajo 266, f. 17v.

27 AMC. General, legajo 288, f. 289v; legajo 289, ff. 179v y 182v.

28 AMC. General, legajo 287, f. 125.

29 AMC. General, legajo 265, f. 308v.

No hemos encontrado ningún dato sobre obras realizadas por los plateros. Habrá que localizar otra documentación que nos permita conocer el trabajo que realizaron.

La puja por uno de los cargos municipales es una novedad en esta ciudad en la que los regidores eran los que seleccionaban a los candidatos.

Los Refojo, una dinastía de plateros en el Lugo del siglo XX

FRANCISCO-XABIER LOUZAO-MARTÍNEZ
Universidad de A Coruña, Grupo GICAP

A comienzos del siglo XX, concretamente en el año de 1903, llegaba a Lugo José Refojo Blanco, destinado a la ciudad para cumplir el servicio militar. Procedía de Santiago de Compostela, lugar donde su familia se había distinguido en el ámbito de la platería, siendo uno de los artífices plateros que aparecen recogidos en los estudios del momento[1]. En la ciudad del Apóstol se había formado y había trabajado al lado de algunos de los grandes representantes de la orfebrería compostelana de la época, como eran Lado y Bacariza. La platería compostelana vivía todavía una época de gran importancia, con una copiosa producción tanto en el campo religioso como en el civil, empleando los diferentes lenguajes historicistas de moda en aquellos años.

En aquel tiempo en la ciudad de las murallas el declive del arte de la platería era evidente, como ocurría con muchas otras localidades que se habían significado en este campo en períodos anteriores, disminuyendo la producción, desapareciendo platerías locales y reduciéndose el número de artífices[2]. El siglo XX se iniciaba en la capital con la existencia de pocos artífices en este ramo, alguno de los cuales comercializaba piezas procedentes de casas industrializadas. Entre las escasas tiendas reseñables la más reconocida era la de Mateo Manso, establecido en la calle de San Pedro en un primer momento, más tarde trasladado a la céntrica calle de la Reina. Ante esta situación, José Refojo, considerando acertadamente la escasa representa-

1 F. BOUZA BREY, *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Santiago, catálogo de la exposición del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, julio de 1962, p. 16.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 156.

ción de artífices de este arte, y pareciéndole viable un nuevo taller, decide instalarse de manera permanente en la localidad. Lo hará al principio en el centro neurálgico de la misma, la plaza Mayor, aunque no tardará mucho en trasladarse a un nuevo local. Será en el año 1907-1908 cuando abandona el anterior para instalarse en la calle del Progreso, una de las principales de la población, donde se mantendrá hasta 1918 aproximadamente. En ese momento se asentará definitivamente en el local que ha llegado hasta nuestros días, situado en la calle de San Pedro, una de las más destacadas arterias comerciales de la urbe desde la creación del Burgo Novo en la Edad Media. Zona de paso y entrada a la ciudad desde Castilla, muy próxima al recinto en el que se celebraban las afamadas ferias, todo ello influiría sin duda en la elección. Allí instalará su taller, en la planta baja, con tienda hacia la calle, casi enfrente de Correos. En las plantas altas vivienda. Se trata de un edificio característico del Eclecticismo de la segunda mitad del XIX, que ha de adaptarse sin embargo a un parcelario muy tradicional, originado en época medieval. Los solares son angostos y muy profundos, lo que explica su distribución. Así, en la planta baja se sitúa un estrecho portal de acceso, con las escaleras al fondo, quedando a uno de los lados la tienda, con escaparate al exterior, y mostrador de madera, que divide el ámbito privado del público, cerrándose con contras del mismo material, pues no era habitual la presencia de persianas de madera con tal extensión. Al fondo de la tienda el taller u obrador. Hasta el año 1999, en que sufrió una serie de reformas, se mantuvo apenas sin cambios en su distribución.

Llama poderosamente la atención el hecho de que en el taller llegasen a trabajar hasta 16 operarios, lo que en una ciudad como Lugo parece difícilmente explicable. Esto se debe al creciente éxito alcanzado en la elaboración de numerosos tipos de piezas, para las que se llevaba a cabo todo su proceso, desde el diseño hasta la fabricación. Desde los primeros tiempos se rodearán de operarios que dominaban los diferentes campos o especialidades, colaborando al principio personajes ajenos al arte de la platería, pero con dominio en materias como la de grabador, caso del cura de la parroquia de Muxa, don Andrés Rodríguez, hasta el momento en que será sustituido por José Refojo Freire, segundo eslabón de esta generación de plateros, quien acabará asumiendo esta responsabilidad. Junto con dos de sus hermanos, Luis y Santiago, es decir, los tres mayores, se ocuparán de determinadas labores, en las que cada uno de ellos se convertirá en experto. Así, mientras que José dominaba la orfebrería, Luis llevará a cabo los trabajos de engastado. Para este fin se adquiere un torno para entallar, que tuvo un costo de 500 pesetas en la época.

La variedad tipológica de piezas salidas del taller resulta verdaderamente sorprendente, surtiendo además de a gran parte de la ciudad, a toda la provincia, en la que tenía su principal mercado, ya que por aquel entonces el desarrollo de fábricas de estos productos era todavía incipiente. Si bien la pequeña joyería era la base mayoritaria del trabajo, se llevaban a cabo también piezas tanto de carácter civil como religioso. Entre las primeras habrían de destacarse las cuberterías de plata, en buena medida realizadas por encargo, pero también para su venta directa. Serán muchas las producidas, lo que explica en buena medida la gran cantidad de operarios que llega-

ron a trabajar en la casa. Aunque solían realizarse por encargo, se ofrecían también en venta completas, pues eran muchas las vendidas a particulares que venían a la ciudad de viaje, haciendo encargos directos. Todavía se conserva en la actualidad algún troquel, como el empleado para los mangos de los cuchillos de mesa, reseñado, con otro para los de postre, para un cazo pequeño, cucharas y cucharillas, en el inventario de la maquinaria realizado el 31 de diciembre de 1952. Se trata de una tipología muy común por aquellos años, sobria y elegante, con una factura lisa que contribuía a no encarecer el resultado final. Alguno de los ejemplares conservados nos permite conocer sus medidas, caso de los cuchillos, de 24,5 cm de largo, correspondiendo de ellos 10,5 al mango. Las hojas se traían de Alemania, marcadas en ocasiones con el punzón REFOJO/LUGO, aunque en la que hemos visto aparecen tres coronas bajo las que se ha grabado un nombre, CAST…, hoy incompleto. Si bien no era habitual el marcaje de las piezas salidas del taller, esto no ocurría con las cuberterías, que nos ofrecen el punzón bien visible en uno de los laterales del mango, REFOJO, inciso en capitales. Las cuberterías que se toman como referencia para este modelo parecen estar bastante claras, pues entre las publicaciones y folletos conservados en la casa, las piezas reproducidas en el catálogo de la fábrica de platería, orfebrería religiosa y artística de Miralle y Bagué, de Barcelona, parecen no ofrecer duda alguna. En la lámina reseñada con la fig. 3, en la que se reproduce un cuchillo, cuchara y tenedor, "*Modelo a la mitad del tamaño natural*", podemos apreciar estas evidencias. Señalemos también la existencia de piezas de cuberterías que si bien aparecen punzonadas por J. REFOJO, lo cierto es que esta marca se acompaña por las de la ley de la plata, de 916 milésimas y la que creemos del fabricante, un yelmo, como hemos tenido la ocasión de comprobar en unas palas de pescado en colección particular lucense.

Respecto a los punzones empleados por la firma, hemos encontrado algunas variantes. Si bien el más habitual es REFOJO inciso en letras capitales, en un solo renglón, también se utilizó el de J. REFOJO. LUGO, inciso asimismo, sin estar inscritos nunca en un casetón. Se conserva entre la documentación de la casa la solicitud de registro de una marca punzón denominada "*REFOJO*", para "*distinguir toda clase de artículos de joyería, platería y metales preciosos*", con fecha 11 de octubre de 1930. Fue presentada por D. Luis Triana y Arroyo en nombre de José Refojo Blanco en Madrid, en el Registro General del Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria, sección de Propiedad Industrial. Se oficializa de esta forma el punzón, que venía siendo empleado ya con anterioridad.

A través de los abundantes dibujos conservados podemos hacernos una completa idea de los numerosos tipos de piezas que se llevaban a cabo, la evolución estilística, el conocimiento y adscripción a distintos estilos artísticos, o la capacidad técnica de estos profesionales. Llama la atención la gran cantidad de piezas de carácter civil que nos encontramos. Además de las mencionadas cuberterías, bandejas de variadas formas, muchas de ellas realizadas con material entregado por el propio comprador, monedas de plata, e incluso ceniceros, que serían fundidas para este fin. También candeleros, papeleras, jarras con palanganas, juegos de té y de café, soperas, teteras, y preciosas placas para homenajes. Entre las de carácter religioso,

báculos, ostensorios, copones, cálices y punteros. Incluso se adentran en el campo de la medicina, destacando, por su curiosidad, la realización de pesarios, similares a los DIU, dispositivos anticonceptivos utilizados hasta mediados de siglo, que los usuarios encargaban a los orfebres locales, confeccionados en plata u oro, al ser estos metales inertes desde el punto de vista de su aplicación orgánica, y de los que María Luisa Álvarez Refojo reproduce uno de ellos realizado en el taller de José Refojo[3]. Dibujos que sorprenden por su número y calidad, y que suponen un aporte documental de primer orden, si tenemos en cuenta los escasos ejemplos que se han dado a conocer. Pero también se conservan dibujos que son ejercicios de formación de miembros de la familia. Y láminas artísticas con modelos para copiar y ejercitarse en las labores del dibujo, cuyo dominio requiere todo buen orfebre, lo que es lógico si pensamos que alguno de ellos, caso de José Refojo, realizó estudios en la Escuela de Artes y Oficios, y del que se conservan al menos cuatro dibujos de tinta negra sobre papel, firmados en el año 1925.

Desde sus comienzos la casa asesorará a la catedral de Lugo para cualquier tipo de trabajo, además de encargarse de limpiar las piezas y restaurarlas, cuando no de llevar a cabo algunas de nueva factura. Se convierte de esta forma en una suerte de platero oficial de la catedral, tiempo después de que tal cargo hubiese desaparecido, aunque carezca del nombramiento oficial[4].

Se conserva a día de hoy en buena medida la maquinaria y útiles empleados en el taller, consignados en un inventario realizado el 31 de diciembre de 1952. En él se incluyen dos cilindros de chapa de diferentes anchuras, un torno de cilindrar movido a pedal, un soporte para gratas circulares, un cilindro de hilo, una máquina de taladrar con volante, un tornillo de banco de forjador, un banco de estirado de alambre, un embudo de madera para matear, dos chaponeras (grande y pequeña), troqueles de cuchillos, cucharas y cazo, manopla de pulseras, tres hileras para hilo de diferentes secciones, una máquina pulsera de media caña, embutideras de bronce, bigornia de mesa, un yunque muy deteriorado, una plancha de hierro para planear, dos martillos de batir, una fragua muy deteriorada, un soplete de pedal, una balanza, una quilatera para pesar brillantes, una mesa de trabajo y una caja de caudales.

Catálogos, revistas, láminas, tarifas de fabricantes, forman parte también de los fondos de la casa. Mantenerse al corriente de las novedades, conocer modelos que servirían de fuente de inspiración, estar al tanto de los precios del momento, eran las finalidades de los mismos, hasta el punto de copiarse, como hemos visto, de forma tan fiel los mangos de los cuchillos, extraídos de estos repertorios. Lo que se ha conservado prácticamente data de los años veinte y treinta. Nos encontramos con el muestrario de piezas del ferrolano José Couce, un catálogo presentado en la 2ª Feria Exposición Muestrario de La Coruña de 1923, que había resultado premiado

3 M.F. ÁLVAREZ REFOJO, “La obstetricia popular gallega en la provincia de Lugo”. *Lucensia* nº 3 (1991), pp. 111-128, fig. 4.

4 En 1921 se le pagaron 6 pesetas por el arreglo de unos candeleros de plata de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. Archivo de la catedral de Lugo (ACL). Cofradía de la Virgen de los Ojos Grandes, 1656-1978, f. 216.

con diploma de honor, un catálogo de orfebrería religiosa de Plata Meneses, otro de cubertería de August Wellner Söhne, de Alemania, cuyo concesionario en España era Orfebrería Sales Balmes, S.A. de Barcelona, un catálogo de Sterling Silver, el de la fábrica de platería, orfebrería religiosa y artística Miralle y Bagué de Barcelona, el de Bijoux Fix de Paris (1935), las tarifas de precios de cubiertos de plata de Orfebres de España S.A. de Barcelona, o la Revista de Joyería del año 1932. Pero también modelos de broches y correspondencia con la platería Espuñes de Madrid, que incluye listas de cubiertos con gramos y hechuras. Es precisamente con la casa Espuñes con la que encontramos abundantes analogías, con una producción centrada de manera especial en las piezas de tipo civil, especialmente piezas de vajilla y cuberterías, sin olvidar su inclusión en la órbita de las tendencias internacionales del momento[5].

Tras la muerte del fundador de la casa, y de los representantes de la segunda generación, sus hijos Luis y José Refojo Freire, se encuentra en la actualidad al frente José Antonio Refojo Díaz, al que desde aquí queremos agradecer todas las atenciones y facilidades que ha tenido con nosotros para la realización de este estudio. La saga se continúa en la figura de su hija Noelia Refojo Franco.

De las primeras noticias que tenemos del trabajo del iniciador de la dinastía está la colaboración con el platero establecido en Lugo, aunque natural de Luarca (Asturias), Mateo Manso Cantón, para la catedral de Lugo, en 1906. Durante el mandato del obispo Murúa, habiéndose recibido en la catedral, como regalo de doña Ramona González Neira, unas magníficas rosas de brillantes, estas fueron colocadas al pie de la cruz de remate de la custodia regalada por el arzobispo Sáenz de Buruaga. Con tal motivo hubo de elevarse ésta algo más de lo que estaba, encargándose de tal obra el joyero señor Manso, y trabajando también en ella el señor Refojo[6].

Serán algunos de los dibujos de la época inicial, fechados a mediados de la primera década del siglo, los que a nuestro juicio revisten mayor interés. Es el caso de una de las muchas bandejas (lám. 1) diseñadas, clasificada con el nº 6, realizada como casi siempre a lápiz sobre papel (21,8 cm de ancho por 32,3 de largo), con la particularidad de haberse superpuesto otro lápiz azul en los contornos de la pieza y pintarse en amarillo todo el borde repujado, para destacar la parte que iría sobredorada, provocando un fuerte contraste a la vez que se realzaba este elemento, convertido en centro focal de la pieza. En uno de los extremos del interior, a tinta, con números en los que se emplea una grafía modernista, el año, 1917. Estamos ante un espléndido ejemplar de bandeja modernista, de las que no se han dado a conocer demasiadas piezas, con formato de tipo ovoide con los extremos menores achaflanados, en la que se destaca y concentra por completo todo su interés en el borde. Éste, de especial anchura, se dinamiza a través de líneas movidas y ondulantes propias del lenguaje modernista, aunque apenas llegan a romper el borde geométrico, tanto al interior como al exterior. Bordes tratados como filetes geométricos que se

5 F.A. MARTÍN, *150 años Platería Espuñes (1840-1990)*. Catálogo de la exposición (Madrid, Puerta de Toledo). Madrid, 1990.

6 ACL. Inventario, 1906, f. 4.

transforman en tallos vegetales entrelazados en los extremos, de los que brotan dos flores con marcados pistilos. En la parte central de los lados mayores la fuerza de la naturaleza permite que unos capullos de borde recortado sobresalgan del marco, sobrepasándolo, flanqueado a derecha e izquierda por grupos de tres capullitos, similares a tulipanes. La energía que se transmite resulta propia del estilo, y se ha aprehendido de manera absoluta, demostrando un buen conocimiento y transmisión de una de las principales características modernistas a una pieza de pequeñas dimensiones, integrada perfectamente en el mismo. Siguiendo una de las pautas marcadas por el primer teórico y maestro del modernismo, Van de Velde, se busca evitar la sobrecarga decorativa, optándose por un estilo integrado en el que la decoración estará estrechamente ligada a la forma, no como ocurría con anterioridad cuando la ornamentación simplemente se superponía al objeto[7]. Resulta curioso el hecho de que para mostrar las iniciales grabadas en el centro de la pieza, una J y una R, iniciales de José Refojo, que así deja constancia de su autoría, se hace con una caligrafía no modernista, sino procedente del mundo ecléctico de finales de siglo. Posiblemente se hayan extraído de un repertorio gráfico de esa época, sin haberse actualizado, lo que pone una nota de anacronismo en el resultado final. Claro está que no deja de ser más que una muestra, y los cambios y alternativas que se pudieran ofrecer, numerosos.

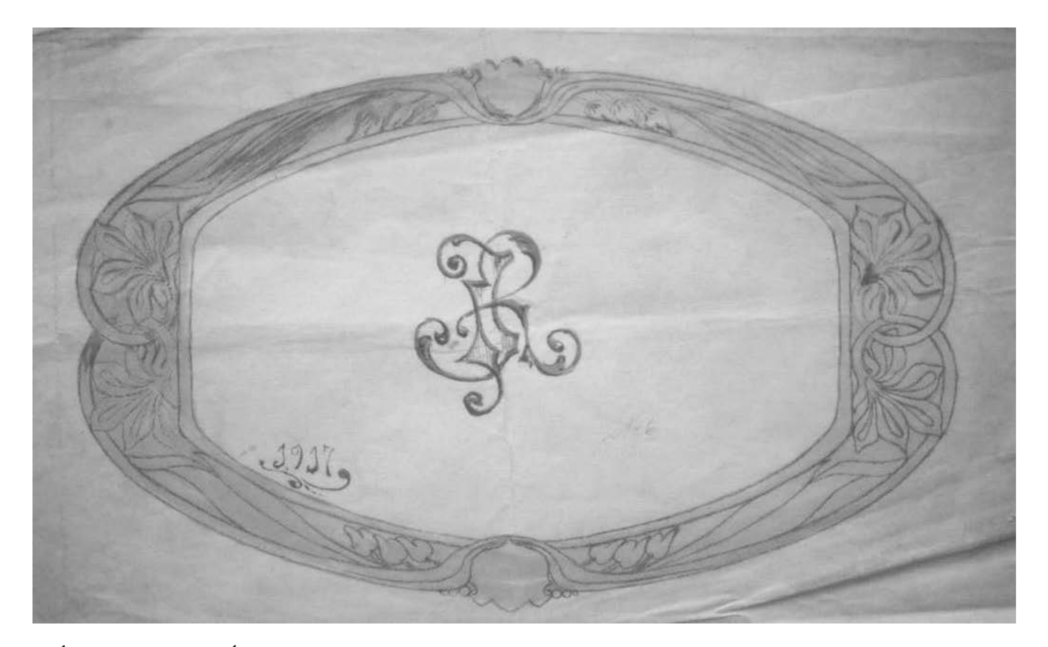


LÁMINA 1. *JOSÉ REFOJO. Bandeja (1917). Lugo.*

7 B. BLENCH, "Art Nouveau", en A. GRUBER (dir.), *Las artes decorativas en Europa* (vol. II). Summa Artis XLVI. Madrid, 2000, pp. 367-374.

Serán precisamente las bandejas una de las tipologías más abundantes dentro de este repertorio gráfico. En otro modelo, a lápiz negro y azul sobre papel, de 44 por 32 cm, en el que se anota a lápiz *Nº 1*, se nos ofrece una pieza rectangular con sus lados mayores ondulantes y fondo liso, creando una sinuosidad que da vida y movilidad al objeto. Nada mejor para acentuarla que incorporar elementos naturales, en este caso tallos florales en los lados menores, que dinamizan extraordinariamente la bandeja. La base de los tallos queda aprisionada por una anilla en la que encaja, mientras un par de hojas se convierten en asas. Lo mismo que hacía el que fue artista-artesano total, Hector Guimard, que rechazaba la sobrevaloración de la arquitectura frente a las artes aplicadas, y que se dedicaba con igual cuidado a elaborar un plato que una pieza arquitectónica. En su preferencia por los materiales moldeables, como el hierro colado, el bronce, y metales flexibles, logrará con ellos la máxima perfección, siendo buena muestra el plato en bronce dorado, de 1909, conservado en el Museo de Artes Decorativas de Paris[8]. Armónico y elaborado hasta en sus más pequeños detalles, es algo que se deja ver en los diseños modernistas de nuestro platero. Años después, recordando ese mundo, dibuja una nueva bandeja de formato geométrico muy nítido que contrasta con un movido y ondulante borde, de gran sinuosidad. Una cinta ondulante se va entrelazando alrededor de todo el perímetro, introduciéndose flores y acantos, además de tallos vegetales que, enroscados, configuran las asas. Se trata de un modelo de bandeja para servir, siguiendo diseños de ejemplares usados para los juegos de café o té. Dibujada a lápiz con azul sobrepuesto, se ha anotado a lápiz la fecha, en uno de los extremos, "*1948*", las medidas, "*largo 40 ancho 24*", numeración y precio, "*bandeja nº 12 pts 50*", de lo que se deduce que existían más modelos de bandejas, que no se han conservado. Cronologías más avanzadas explicarían otros ejemplares, en los que se apuesta por el historicismo, al recuperar estilos del pasado, especialmente el mundo barroco, sin duda por el efecto de enriquecimiento conseguido al utilizar ces y follajes acantiformes cubriendo todo el marco, del que apenas se despegan, en una pieza oval con asas rectangulares, a tinta negra y lápiz, de 66,9 por 47,3 cm. Rectangular, con borde enmarcado por filetes lisos que delimitan una superficie ocupada con entrelazos geométricos y vegetales, es otro ejemplar, a tinta marrón y azul, de 49,9 por 28,8 cm, con dos iniciales entrelazadas en el centro del campo, una O y una V, anotándose a tinta "*Nº 14, pts. 75*". Las asas, en forma de letra omega, contrastan por su sinuosidad con el resto de la pieza. No deja de ser un guiño modernista, empleado como arco por el arquitecto municipal vigués Jenaro de la Fuente[9] en muchos de sus edificios vigueses, en los años finales del XIX y principios del XX. En este caso nos encontramos ante un modelo de tipo ornamental, lo que explica el profuso embellecimiento relevado del borde, siguiendo modelos franceses de principios del XIX,

8 G. FAHR-BECKER, *El Modernismo*. Colonia, 2008, pp. 77 y 80.

9 L. IGLESIAS ROUCO y X. GARRIDO RODRÍGUEZ, *Vigo. Arquitectura modernista. 1900-1920*. Santiago, 1980, pp. 62 y 74. Estos arcos elípticos en forma de letra omega serán muy empleados por el arquitecto, como en la ampliación de la fábrica de conservas Alonso o los Kioscos de la calle Elduayen en Vigo, de 1913.

pero introduciendo motivos artísticos de tendencias posteriores, en un característico eclecticismo del momento. Modelos muy semejantes, que sin duda se tomaron como referencia, podemos verlos entre los realizados por el platero madrileño Juan Sellán, en los que decora la superficie del borde con hojas carnosas y veneras y unas asas salientes en forma de ramas afrontadas que se rematan en hojas unidas al borde. Resulta un tipo frecuente empleado como obsequio y presente a personas reales en audiencias y viajes, como la regalada por el ayuntamiento de Barcelona a la reina Isabel II en 1858[10]. Se cierra esta tipología con un modelo circular, liso, de contornos con segmentos, que recuerda sobremanera las piezas de vajilla barrocas del XVIII. Dibujada a lápiz y tinta negra, mide 30 por 31,5 cm. Realmente, más que una bandeja podría catalogarse como un plato de vajilla, que dependiendo de su tamaño podría clasificarse como de entrada, perteneciente al primer servicio, utilizada por su forma para las entradas, de modo colectivo y no individual[11]. No hacen más que imitar los modelos de platos más comunes a lo largo del siglo XVIII, desde que se había empezado a emplear en la platería parisina de hacia 1730, expandiéndose por toda la Europa occidental. Este tipo de piezas seguirán realizándose hasta entrado el siglo XX[12].

Dos diseños de candeleros ejemplificarían esta tipología. Comparten el hecho de no haberse dibujado completos. El primero de ellos, un candelero (lám. 2) con pie circular decorado con un filete perlado, centra su ornamentación en el vástago, cilíndrico y acanalado, sobre un nudo con palmetas. La decoración apenas sobresale de la superficie, dejando ver la predominante estructura, limpia y definida, con cada uno de los elementos que componen el todo perfectamente individualizados, lo que nos recuerda las características de la platería neoclásica, de la que es deudora este dibujo tan académico. De tres luces, una central y dos laterales, éstas se componen de volutas configuradas por tallos acantiformes, rematados con los mecheros. El otro ejemplar es un candelero de pared, realizado en tinta negra sobre papel, cuyas medidas son 52,3 por 23,3 cm. Sus brazos se componen de estilizadas eses acantiformes, en las que vástagos vegetales parecen descarnar el soporte. Ello da una gran movilidad a la par que un efecto de gran riqueza. Los mecheros nos recuerdan los jarrones con que se decoraban los jardines de la época. No ha de pasarse por alto su relación con los dibujos que tanto Luis Espuñes como el colaborador de esta casa, Santos Sanz, realizaban en los años cuarenta de piezas similares, candelabros de cinco luces, en varios tamaños, de estilo Luis XVI[13].

---

10 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 288.

11 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 119-120. El plato de entrada vallisoletano, de Gregorio Izquierdo, datado en 1797, ofrece grandes similitudes, a pesar de tratarse de un modelo retardatario para esas fechas.

12 El plato con marcas de Francia, de hacia 1900, conservado en la colección Lázaro Galdiano, sería un buen ejemplo. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, p. 385, fig. 182.

13 Ibídem, pp. 121-125. Los candelabros de la casa Espuñes se incluyen en la línea academicista y preciosista de los años 40, cuando se vuelve a un pasado lejano, con esa mirada a lo que se veía como un glorioso ayer de la historia española.



LÁMINA 2. *JOSÉ REFOJO. Candelero. Lugo.*

Dentro de la platería civil, nos sorprenden los servicios y piezas para juegos de té y café. Un completo juego de té, a lápiz sobre papel, de 55,8 por 32,5 cm, lleva anotado a lápiz "*Puede ser todo mate y filetes bruñidos y asas/ con el grabado que indica la pieza del centro*". Se dibujan dos platos circulares, y sobre ellos una copa y una taza, exactamente idénticas, con cuerpo semiovoide y pequeño vástago de perfil cóncavo. Añadiendo un asa en forma de ese la copa se convierte en taza o pocillo. La tetera, en el centro de la composición, se acompaña por el azucarero, la lechera y el colador. Como explica la anotación, el juego podría ser liso, con diferentes acabados, que producirían así ricos contrastes, o aplicar motivos grabados para su

enriquecimiento, en este caso mediante ces y eses acantiformes enmarcando un emblema central. Nos parecen sin embargo mucho más interesantes una sopera y una tetera, con mayor detalle en el dibujo, y de mejores acabados en su realización. La tetera, dibujo a lápiz sobre papel, de 20,5 por 17,8 cm, se caracteriza por su forma apaisada, rigurosamente geométrica, a manera de un prisma dispuesto horizontalmente, que se recoge en el fondo de forma achaflanada, para entroncar con una base circular moldurada de escasa altura. La tapa se remata con una bellota asomando de un capullo entreabierto. El asa, de gran desarrollo, se convierte en elemento destacado, pues se inicia en la parte baja del recipiente, estrechándose en su ascenso, y recibiendo un segundo arco que se integra en el primero, de forma ovoide, creándose un efecto de marco en el que se integra toda la pieza, que queda resaltada con gran efectismo. En cuanto a la sopera, dibujo a lápiz sobre papel, de 21,8 por 21 cm, se sigue en su diseño un marcado aire clasicista, que entronca con piezas neoclásicas, especialmente del siglo XIX. De aplicar una menor escala podría convertirse incluso en un azucarero, dadas las grandes similitudes con algunos tipos de éstos. Lleva una simpática anotación en el reverso: "*El dibujo va un poco sucio, motivado a que un felino se me acostó*".

Resultan especialmente representativas de la época las placas conmemorativas de homenaje a personas o instituciones, que servían para solemnizar acontecimientos en la vida de estas celebridades, a las que así se les demostraba su memoria, la concesión de un premio, su jubilación, con elementos alusivos muchas veces a la profesión que los homenajeados habían desempeñado. Conservamos dos bonitos diseños. Dibujados a lápiz sobre papel, sin duda el primero de ellos (lám. 3) reviste mayor interés. Mide 47,7 por 34,6 cm, y si algo lo caracteriza es el dinamismo, tanto en los bordes que delimitan la superficie interior reservada a la inscripción conmemorativa, con quiebros curvos de variadas amplitudes y un ángulo recto, como en los exteriores, pues aunque se toma como base un rectángulo, éste se recorta, dobla y perfora, además de aplicar elementos superpuestos y relevados, cobrando una intensa vida, que se transmite además con la presencia de componentes vegetales de ritmo ondulante. Se funden con los bordes moldurados, transformándolos en seres vivos, los envuelven parcialmente con ramas de laurel, entre los escudos, en alabanza simbólica al héroe homenajeado, convirtiéndose incluso en flores que lo adornan, como sus virtudes. En el centro del borde superior se destaca el escudo real de España, con el escusón central de las lises borbónicas, lo que nos permite delimitar una cronología que no puede ser posterior a 1931, año de la proclamación de la II República. En uno de los extremos superiores se sitúa el escudo de la ciudad de Lugo sobrepuesto, timbrado con corona marquesal. El otro ejemplar nada tiene que ver con éste. Rígido, geométrico, la disposición perfectamente simétrica y equilibrada de los elementos decorativos no contribuye precisamente a romper esa disposición, bien al contrario, la acentúa. Sólo en los extremos el borde se transforma, con ritmo curvo, en volutas, pero sin perder su continuidad. Semeja de esta forma un atril en el que se hubiera depositado un cuadro, la placa. Ésta, en su centro, se dobla, transformándose en un espacio en forma de U, que alberga el marco de un

escudo coronado por un remate recortado, tras el que asoman trofeos y laureles, de clara alusión honorífica y celebrativa, además de una espada a la que se superpone una balanza, lo que indicaría el reconocimiento a algún personaje ligado al mundo de la justicia. Han de ponerse en relación con las placas situadas en edificios en los que nacieron, habitaron, murieron o desempeñaron sus trabajos personajes famosos de cada pueblo, costumbre iniciada en el XIX que se mantiene en la actualidad. Se han realizado estudios de los ejemplares conservados en algunas localidades, caso de la ciudad de Ourense, encontrándonos con claras relaciones en las que comparten una similar cronología. Así, la placa dedicada al pintor Parada Justel, de 1911, rompiendo el marco geométrico las ramas de laurel y los pliegues del paño[14]. En la Biblioteca de la Cultura Artesana de Palma de Mallorca se conserva una colección de proyectos del reconocido arquitecto y platero nacido en esa localidad, Lluis Forteza Rey. Como orfebre diseñó piezas religiosas y joyas, custodiándose diseños de estilo barroco, neoclásico, neogótico y modernista, entre los que se cuentan también placas conmemorativas, por lo que observamos un claro paralelismo con José Refojo[15].

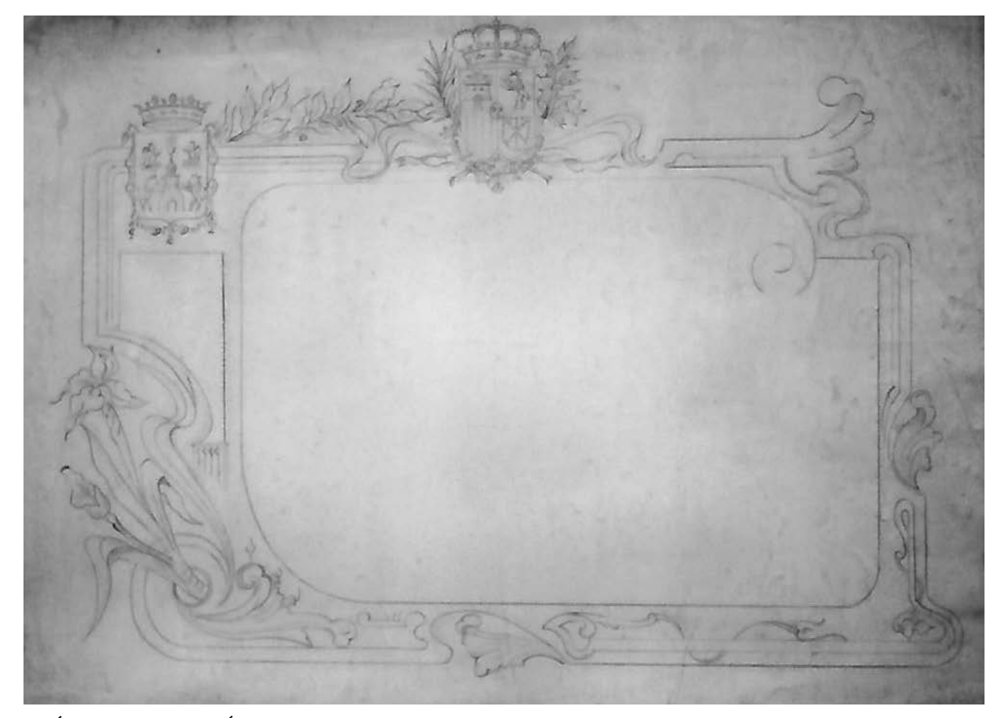


LÁMINA 3. *JOSÉ REFOJO. Placa conmemorativa. Lugo.*

14 M.R. CASADO NIETO, "Placas conmemorativas orensanas". *Porta da Aira* nº 3 (1990), pp. 167-209. Para el tema de las placas también M. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, *Personajes ilustres de la historia de Madrid: guía de placas conmemorativas*. Madrid, 2001.

15 A. LOZANO, J.J. RIERA y F. RIERA, "La Biblioteca de Cultura Artesana", en *Bibliotecas de Arte, Arquitectura y Diseño: perspectivas actuales*. Actas del Congreso. Barcelona, 18-21 de agosto de 1993, p. 344.

Una jofaina con su aguamanil a juego despiertan nuestro interés, dado el escaso conocimiento de dibujos de este tipo de piezas. Dibujado con tinta negra sobre papel de seda, el aguamanil tiene forma de barca semiovoide, con un pequeño pie ligeramente moldurado. Se anima la superficie con una guirlanda vegetal, en ondas cóncavas, que suponemos repujado, marcando cada tramo con un tondo circular, a manera de argolla, que se forma al dar la guirnalda un giro de 360 grados. Se deja transparentar su interior, pues en él se ha depositado la jofaina, con recipiente esférico y un esbelto cuello de perfil cóncavo, que finaliza en una amplia boca de contorno ondulante cóncavo convexo. A la altura del nacimiento del cuello se aplica la guirnalda ya empleada en el aguamanil, pero con las argollas ovales, en las que se destacan todavía más las cintas que en ellas se anudan. El asa, de formas rectas, pone el contrapunto a las redondeces de las piezas. Sigue de cerca los modelos tradicionales puestos de moda en la segunda mitad del XIX[16]. El carácter funcional de la pieza prima sobre el decorativo, interrumpiéndose las superficies lisas en los puntos más visibles para situar en ellos los motivos ornamentales.

Se conservan asimismo diseños de tipologías religiosas, aunque en menor número respecto a las civiles, ejemplificando los nuevos tiempos, en los que el mecenazgo sufre un trasvase desde la Iglesia a organismos e instituciones, pertenecientes o no al estado, y particulares. El dibujo de un cáliz iniciaría la serie, con una copa lisa acampanada que a través de un gollete de perfil cóncavo da paso a un nudo piriforme invertido. La inspiración en el pasado, especialmente en el barroco del XVIII, y aún los principios del XIX, resulta clara, pero optando por unas nuevas dimensiones, haciendo el nudo mucho más presente, perfectamente definido e independiente respecto a momentos pretéritos.

Son dos los diseños de copones conservados, a lápiz sobre papel. El primero de ellos, de 32 por 21,6 cm, resulta característico del momento, siendo muy empleado en los años finales del XIX y principios del XX. La gran copa recibe una tapa de pequeño desarrollo en la que se juega con dos molduras de perfil cóncavo separadas por filetes de borde recto, rematadas con un casquete semiesférico coronado por una cruz de brazos trilobulados. El vástago, cilíndrico, se anima con boceles y junquillos en sus extremos, enmarcando el característico nudo semiesférico achatado con filete central en resalte. El pie, circular, recibe al astil mediante un cuerpo troncocónico muy elevado, de perfil cóncavo. El segundo ejemplar es también muy característico del momento, de nuevo inspirándose en el mundo medieval de épocas pretéritas, especialmente el gótico, aunque tratado con gran libertad. Un historicismo poco logrado y sin alma, a diferencia de lo que ocurría en la Edad Media. Anotaciones a lápiz nos permiten conocer las terminaciones, medidas, peso y precio. Así, la tapa y astil llevarían un tratamiento mate en sus superficies, mientras que la copa, el nudo y el pie en brillo. Bajo el dibujo puede leerse "*alto 15 ct. / peso aproximado 154 gramos /precio a 90, 100 pts*".

---

16 F.A. MARTÍN, *150 años...* ob. cit., p. 55, se reproduce un juego datado en el año 1874, característico de la Restauración.

Sin duda son los báculos, de los que se conservan tres diseños, uno de los tipos más destacados. El primero, neogótico, dibujado a lápiz sobre papel (63,2 por 47,3 cm), se realizó en 1917, pues en ese año la ciudad de Lugo acordará regalar a fray Plácido Ángel Rey Lemos, natural de la ciudad, promovido en dicho año a propuesta del gobierno español al obispado titular de Hamatha, varias piezas, entre las que se encontraban un báculo y un anillo. El cabildo catedralicio recibirá la invitación del ayuntamiento de la capital para formar parte de una junta de autoridades que acordase lo procedente para honrar al religioso[17]. Se resolverá, entre otras cosas, promover una suscripción popular para regalarle los mencionados presentes[18]. Para el báculo se realizarán varios diseños, de carácter neogótico, en la casa Refojo, desechados finalmente, al optar por adquirirlo en Madrid, pieza conservada en la actualidad en el tesoro catedralicio, al ser donada por este obispo, que más tarde lo sería de su ciudad natal en 1927, junto con otras piezas[19]. El 5 de mayo de 1917 el alcalde da cuenta en la sesión del consistorio celebrada ese mismo día de una carta fechada el 24 de abril dirigida desde Madrid por el obispo Rey Lemos en la que este manifestaba su voluntad de que el valioso báculo pastoral fuese entregado a su muerte al cabildo catedralicio, para uso del glorioso patrono de la misma, San Froilán[20]. La pieza realizada finalmente, quizás por los talleres Granda, resulta espléndida, recreándose el mundo medieval, pero no en su etapa gótica, sino románica, recuperándose técnicas de gran tradición como el esmaltado. La figura de Cristo como Buen Pastor se adapta a la curvatura de la voluta, rematada en una cabeza de león. Las similitudes con el boceto de báculo episcopal realizado por Eugène Viollet-le Duc, en noviembre de 1867, que será realizado por Plácido Poussielgue-Rusand como regalo al obispo de Angers, Charles Émile Freppel, no ha de olvidarse, de tan evidentes que resultan[21]. El dibujo cuenta con una pequeña rotura en la parte inferior, y aparece firmado por Jesús Landeira Iglesias, en Santiago, en febrero de 1917. Natural de Santiago de Compostela, tras su paso por Madrid regresará a su

17 A. LÓPEZ VALCÁRCEL, *Episcopologio lucense*. Lugo, 1991, p. 629. Véase también Archivo Municipal de Lugo (AML). Actas, libro 17, 1917, f. 2.

18 Algo habitual en la época, como se ha documentado en otras diócesis españolas. Véase a modo de ejemplo R. MARTÍN VAQUERO, "La consagración de los obispos. Báculos y bastones: nobles piezas artísticas del siglo XX en Vitoria". *Ondare* nº 25 (2006), pp. 347-353. El báculo del obispo D. Francisco Peralta fue una ofrenda del ayuntamiento de Vitoria al prelado en el día de su consagración. El báculo del Buen Pastor del obispo D. José María Bueno es un modelo neogótico en relación con el lucense, a pesar de su cronología más tardía. Más próximo cronológicamente, de hacia 1918, es el báculo del obispo D. Mateo Múgica, conservado en la catedral de Vitoria. R. MARTÍN VAQUERO, "El valor del objeto artístico signo de poder en la arquitectura de la sociedad: el báculo y cruz pectoral del obispo Mateo Múgica (1870-1968)", en *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 2839-2840.

19 A. LÓPEZ VALCÁRCEL, ob. cit., p. 653.

20 AML. Actas, libro 17, 1917, f. 16. La noticia se pone en conocimiento del cabildo, que se da por enterado, inscribiéndolo en sus libros de actas. ACL. Actas, libro 43, 1912-1923, cabildo del 22 de mayo, f. 154.

21 N. BLONDEL, "Neogótico", en A. GRUBER (dir.), *Las artes decorativas en Europa* (vol. II). Summa Artis XLVI. Madrid, 2000, p. 192. El motivo del arcángel San Gabriel en la voluta se transforma en la figura de Cristo en el ejemplar lucense.

localidad natal, ingresando en 1888 como profesor ayudante en la recién creada por aquellos años Escuela de Artes y Oficios, hasta que en 1917 se traslade a la Escuela de Artes Aplicadas de Baeza, de la que será su director, en calidad de catedrático de Modelado y Vaciado, entre los años 1918 y 1920, año de su regreso a la escuela compostelana como profesor de la citada especialidad[22]. Lo mismo que Lisandro Abelairas o Isolino del Río, serán colaboradores de José Refojo, procedentes de Santiago de Compostela, de donde son llamados, dadas sus excelentes cualidades y dominio en el trabajo de las piezas de platería, además de ser viejos conocidos. Resulta una pieza espléndida en la línea de la casa de referencia del momento, los madrileños Talleres de Arte Granda. Su forma y elementos decorativos están extraídos del repertorio del gótico final, con estructuras arquitectónicas en el nudo que se enriquecen con nichos ocupados por apóstoles y ricas cresterías de remate. En su momento estos talleres fueron especialmente reconocidos, publicándose por su fundador, Félix Granda, un libro en 1911 en el que se reproducen abundantes ejemplos de las muchas tipologías que en ellos se elaboraban, y entre las que se recogen varios báculos en clara relación con el que nos ocupa. Es el caso del adquirido por el obispo de Salamanca Fr. Francisco Valdés, conocido como báculo del pastor herido, en una hermosa alegoría del obispo defendiendo a su rebaño a costa de su vida. Una variante sería el báculo de la Iglesia, en el que dentro de la voluta un pastor arranca la piel de oveja a un lobo[23]. Aunque sin firmar, un segundo dibujo de báculo resulta muy similar. Realizado a lápiz sobre papel, mide 67,4 por 47 cm. El cañón del varal se alarga, y el nudo arquitectónico se resuelve ahora con un único cuerpo, y no dos, adquiriendo mayor ímpetu, al colocar estilizados gabletes de remate. El tercer dibujo, a lápiz sobre papel, con tinta amarilla y granate para destacar la pedrería, mide 67,4 por 47 cm. Ha perdido el nudo arquitectónico, sustituido por la figura de un ángel arrodillado que mira a lo alto, sosteniendo con su cabeza y el brazo derecho elevado la voluta, que recuerda mucho a la de los ejemplares anteriores. Más cerrada sobre sí misma, crea un efecto muy compacto, asemejándose más a un bastón.

El dibujo para los cuadrones de una cruz procesional, a lápiz sobre papel, tiene el interés de centrarse en uno de los elementos que configuran la intersección de una cruz. Se muestra tanto el anverso como el reverso. Circulares, un filete perlado rodeado por aros con asteriscos grabados sirve de marco a la superficie que recibe la figuración, en el caso del anverso un sol acompañado por la luna sobre la Jerusalén celeste, y en el reverso un arco de medio punto que cobijaría la efigie del patrón o advocación que fuere menester.

Tres dibujos de ostensorios se han conservado. El primero, a lápiz sobre papel, mide 64 por 36 cm, aunque se le ha añadido, pegada, la cruz de remate, de 4,5 por

22 Voz "Landeira Iglesias", en *Gran Enciclopedia Galega*. T. XXV. Lugo, Silverio Cañada, 2003, pp. 92-93. A principios del siglo XX la escultura gallega seguía apegada a esquemas historicistas y eclécticos, renovándose a la vez a través de formulaciones modernistas, lo que como vemos puede extrapolarse también al arte de la platería. J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ, *Galicia Arte. Arte contemporáneo*. Vol. XV. A Coruña, 1993, p. 241.

23 F. GRANDA, *Talleres de Arte*. Madrid, Imprenta de José Blass, 1911, pp. 201-203.

4,5 cm. El pie, circular, cuenta con cuatro cuerpos alternando los bordes cóncavos y rectos, para enlazar con un vástago muy dinamizado, de marcado efecto ascendente. Es en su mitad inferior donde se sitúa el gollete, piriforme invertido, contribuyendo con esta situación a la estabilidad de la pieza, en la que adquiere todo el protagonismo el sol. Su halo es circular, rodeado por un marco dividido en secciones mediante la prolongación de los arcos rebajados que lo rodean a su vez, y que encierran diversas figuras de temática eucarística. En sus enjutas se disponen pequeños vástagos vegetales, recordándonos las lises, tras los que se disponen ráfagas escalonadas de rayos, alternando con otros ondulantes. Si bien el soporte nos lleva a la segunda mitad del XIX, el cerco de halo ha de ponerse en relación con los comienzos del siglo XX, dada la gran libertad a la hora de componerlo, a pesar de la deuda de los rayos y halo respecto a la estética barroca. Una muestra más, en definitiva, del eclecticismo propio del período, que se mantiene hasta bien entrado el siglo. Apenas se observan diferencias con el segundo modelo, también a lápiz sobre papel, de 63,9 por 49,2 cm, que presenta un pequeño corte en su borde inferior izquierdo. Es una variante del anterior, con igual pie y soporte, aunque ahora cobra mayor protagonismo el sol del viril, por sus mayores dimensiones, reduciéndose el efecto de verticalidad, a la vez que se prolongan los rayos ondulantes, que sobrepasan a los halos en su proyección. Entre los motivos decorativos del sol se encuentran los evangelistas, el Agnus Dei, la paloma del Espíritu Santo, espigas de trigo y racimos de uvas, de marcada simbología eucarística. Contemplando estos ejemplares no podemos dejar de ponerlos en relación, una vez más, con los salidos de los Talleres Granda, en los que se empleaban con tanta frecuencia los entrelazos en torno al sol del viril, los frisos calados y los segmentos de círculo englobando escenas religiosas[24]. El tercer ejemplar es ya marcadamente neogótico, con esa acentuada geometrización de formas y volúmenes tan propia del período. Realizado a lápiz y tinta negra sobre papel, mide 43,9 por 25,9 cm. La gran elevación del pie, de base circular, y el empleo de un nudo ovoide achatado, situado muy bajo, en un astil cilíndrico, es nota muy habitual en estos momentos.

Entre los nimbos o aureolas conservados, el primero de ellos, a lápiz y tinta negra sobre papel, de 32,7 por 32,2 cm, es en el que José Refojo se muestra más inspirado, en una pieza ciertamente original, en la que ha sabido reinterpretar el mundo gótico sin copiarlo, transformándolo en un diseño de gran fantasía, con un efecto de ligereza y movilidad que le aporta un gran dinamismo. Dos cercos de arcos apuntados trilobulados se entrelazan, dando lugar a la creación de otros de menor tamaño, cerrándose perimetralmente con círculos calados que encierran composiciones romboidales con centros calados cuadrifolios, rematándose con estrellas de seis puntas. La plasticidad conseguida es digna de resaltarse. Otro diseño, a lápiz sobre papel, resulta más conservador, con el cerquillo interior compartimentado por ramos de azucenas, en cuyos recuadros puede leerse *YE/SUIS/L. IM/MACU/LÉE/CONC/ETI/ON.* Las bases de estos ramos se prolongan para rodear el cerquillo, con for-

24 Ibídem, pp. 154-158.

mas recortadas. La composición resulta más académica que la anterior, debiendo destacar la calidad del dibujo, en el que se demuestra el dominio del oficio. Resulta evidente la influencia del mundo francés, pues sin duda se copió de algún repertorio de este origen.

De entre las piezas conservadas de su autoría habría de destacarse asimismo una concha de bautismo, realizada en 1909, pocos años después de haberse asentado en la ciudad el iniciador de la saga, para la parroquia de A Nova, situada casi enfrente al local en el que se instalará de manera definitiva. En el chatón del asa estampará su marca, J/REFOJO, incisa. Es ésta una obra de gran belleza, con una aproximación naturalista que se explica por su cronología, realizada por un artífice formado en la escuela compostelana, uno de cuyos rasgos, al igual que en la platería romántica, será precisamente esa aproximación al natural. La propia terminación de la superficie nos recuerda la del animal, con un efecto naturalista particularmente conseguido a la hora de representar las calidades o texturas, la hechura de las estrías y el aspecto erosionado calizo, con un rayado que se aproxima de manera asombrosa al natural, como si hubiese quedado fosilizado, pero en plata. Sólo el borde interno, plano, rompe con ese carácter sirviendo de encuadre al recipiente, recibiendo en su superficie la inscripción de propiedad, "SANTIAGO DE LUGO.-1909". Su pequeña asa, lisa, inspirada en el mundo barroco, se simplifica, llegando a pasar casi desapercibida. Cuenta con un pequeño chatón oval, rehundido, consiguiéndose así una posición muy precisa para asir la pieza con muy poco esfuerzo, buscando la mayor comodidad para su uso, la funcionalidad en definitiva, resultando muy ergonómica.

Al convertirse muy pronto en el platero colaborador de la catedral realizará para la misma alguna de sus mejores y más destacadas piezas, como es el caso de las gradas del altar mayor, que sustituyen a las perdidas en la francesada. Tan esplendido regalo se debe a la generosidad de la dama lucense doña Ignacia Vázquez Queipo[25], como prueba de su devoción al Santísimo, venerado de manera especial en esta ca-

25 A comienzos del año 1916 el fabriquero catedralicio recordaba al cabildo la necesidad de ejecutar las indicaciones hechas en su última voluntad por la bienhechora de la iglesia, señorita doña Ignacia Balmonte, respecto al altar del Santísimo Sacramento. Quedó entonces encargado el mismo de presentar un esbozo de las obras y el presupuesto necesario para revestir de plata la escalinata del trono del Santísimo. En el cabildo del 19 de enero de 1917 el maestro de ceremonias invitó a los señores capitulares a que examinasen la forma que habría de darse al revestimiento de plata de la escalinata, sin que a partir de entonces se vuelvan a tener noticias sobre el asunto. ACL. Actas, libro 43, 1912-1923, cabildo del 18 de marzo, f. 124, y del 19 de enero de 1917, f. 144. Sin embargo, en el libro catedralicio que lleva por título "Caja de fondos" se señala, como advertencia importante, el 1 de julio de 1915, que hecho el arqueo y balance de caja, había unas determinadas cantidades pertenecientes a fundaciones particulares y que por tanto no eran de la fábrica. Entre ellas se reseñan 10.000 pesetas de la señorita Ignacia Balmonte, para revestir de plata la escalinata del trono del Santísimo. El 2 de junio de 1917 se entregaban al señor fabriquero a cuenta de los gastos extraordinarios para dicha gradería, por cuenta de dicho legado por la bienhechora doña María Ignacia Vázquez Queipo la cantidad de 2.225 pesetas. El 6 de junio el fabricario recibiría otras 1.375 pesetas, pagándosele al platero, por su trabajo en la pieza, 3.168 pesetas en la misma fecha. Cantidades deducidas del importe invertido por la legataria en papel del estado, del que se enajenarán dos títulos de 5.000 pesetas cada uno. ACL. Caja de Fondos, 1881-1934, ff. 132-142v. Noticias repetidas en el Libro de Caja, 1908-1932, f. 30.

tedral. Se consigna además en la inscripción haber sido realizadas por el platero don José Refojo, inaugurándose para la fiesta del Corpus de 1917. Son cuatro escalones decrecientes en tamaño, con las cornisas superiores voladas. Con molduras de ovas en su parte superior, los frentes llevan una rica cenefa de roleos cuyos vástagos y hojas, así como frutos, son los de la vid, en clara alusión eucarística, interrumpidos a intervalos por enhiestas espigas de trigo. En el segundo escalón superior algunos roleos dejan paso a cuatro medallones circulares en los que se repujaron los evangelistas, figurados con los símbolos tradicionales del Tetramorfos. Sus formas no están muy alejadas de motivos modernistas, de los que el autor demuestra tener amplio conocimiento, a juzgar por los diseños que de él se conservan, y que revisten gran interés, como hemos visto, dada la escasez de piezas modernistas en el ámbito de la platería, fuera de la comunidad catalana. José Refojo fue ayudado en la realización de esta pieza por uno de los oficiales de su taller, el compostelano Isolino del Río. Todavía se conserva en el taller un troquel para las gradas.

Data del año 1927 una paleta de obras, triangular, con mango semejante al de los cuchillos realizados para las cuberterías que, aunque carente de marcas, conserva el estuche original, con la etiqueta en la que puede leerse "*Joyería y Platería/de/José Refojo/San Pedro, 12/Lugo*". Muy sencilla y estrictamente funcional, resulta una tipología bien rara, con carácter conmemorativo, pues en el anverso lleva grabada una inscripción que celebra la colocación de la primera piedra de la iglesia de Jesús Nazareno en Chantada, acontecida el 23 de octubre de 1927. Custodiada en el Museo Catedralicio de Lugo, ha de ponerse en relación con la conservada en el Museo Arqueológico Nacional, que fue utilizada en la inauguración de las obras del Canal de Isabel II, en 1851, mucho más rica[26].

Ha de ser de unas fechas aproximadas el cáliz de la parroquia de Narla, en el ayuntamiento lucense de Friol, con marca incisa, de J/REFOJO y 916/000, señalando la ley de la plata, de 916 milésimas. Con formas ligadas a la tradición en su vástago, en el que se rememoran los nudos fernandinos, la decoración a base de motivos eucarísticos y cardos, repujados sobre un fondo punteado, remarca una vez más el dominio técnico de este profesional, en una sabia combinación de superficies brillantes y mates, lisas y decoradas. Aunque las marcas parecen no dejar lugar a dudas, no sabemos con certeza si fue realizado en los talleres de este artífice o si por el contrario éste se limitó a estampar su marca en una pieza fabril que tendría a la venta, lo que resultaba cada vez más habitual por aquellos años.

También recibía encargos de otras instituciones de la ciudad. En varias ocasiones el ayuntamiento le encargó piezas diversas, como los botones de plata para solapa, que serían utilizados por los concejales en el consistorio, de los que realizará 11 en el año 1922, y otros 20 a principios de 1923[27].

26 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la Platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, p. 232.

27 AML. Actas, 1922, f. 4, y 1923, f. 1v.

En la actualidad el titular de la casa, José Antonio Refojo Díaz todavía lleva a cabo la realización de piezas por encargo, desde su diseño a la elaboración de las mismas, siendo posiblemente la más conocida la concha de cristianar que la Asociación de Joyeros de Lugo encargó para ser utilizada en el bautismo del primogénito de los Duques de Lugo. Regalo que partió de la idea del que fue alcalde, Joaquín García Díez, tras consultarlo con la Casa Real, confeccionándose una pieza labrada en plata y oro viejo, que lleva un relieve de las murallas de la ciudad. Fue un obsequio en agradecimiento a la infanta Doña Elena por haber cumplido la promesa de poner a su hijo el nombre de Froilán.

Tipologías romanas: Warwick

FERNANDO A. MARTÍN
Conservador del Patrimonio Nacional (1982-2013)

Como todos sabemos, a mediados del siglo XVIII con los descubrimientos arqueológicos en toda la península de Italia: Nápoles, Roma, etc., se inaugura un periodo en el que el gusto por las obras de arte clásico habrá de impregnar por completo las tendencias artísticas durante más de un siglo, y serán la base del Neoclasicismo del siglo XVIII, así como de la moda imperial francesa y el clasicismo del XIX.

Hace algunos años, en 2007, se celebró en Madrid una interesante exposición que tuvo su sede en el Palacio Real, titulada "El gusto a la griega: Nacimiento del Neoclasicismo francés". En ella, entre otros aspectos, pudimos observar como los objetos clásicos descubiertos a lo largo del siglo XVIII en Italia tuvieron su influencia la tradición ceramista que protagonizó la Francia Borbónica y por consiguiente en la Europa de los siglos XVIII y XIX[1].

Desde el punto de vista tipológico, tanto los vasos clásicos griegos y romanos tuvieron sus réplicas en las artes del metal y del mármol, siendo los más conocidos los Médicis, Farnesio, Borguese, que se reproducen para decoración de jardines; también en pequeño formato se realizan en alabastro y en bronce, patinado y dorado, para formar parte de guarniciones de reloj y decoraciones de chimeneas, todo ello muy en la línea de la decoración de interiores de en este periodo.

Con la llegada del imperio napoleónico los broncistas franceses desarrollaron la tipología de los vasos clásicos de tal manera que los llevaron a los centros de mesa de todas las cortes europeas, mansiones de nobles y durante todo el siglo XIX a las mesas y a los salones de los burgueses más importantes[2]. Todas estas piezas se realizaron en bronce dorado, mate, verde antiguo, mármol, o incluso porcelana, pero

1 Consultar: VV. AA., *El gusto a la griega, nacimiento del neoclasicismo francés*. Catálogo de la exposición. Patrimonio Nacional, Palacio Real. Madrid, 2007-2008.

2 Nos referimos a las obras que salieron de los talleres de los broncistas: Thomire, Gayrard, Deniere y Matelin, hasta mediados del siglo XIX.

raro es que encontremos algún vaso de esta tipología realizado en plata, salvo en el caso de algún trofeo deportivo del siglo XX y XXI[3].

Por ello, queremos destacar aquí otro modelo de vaso que en la sociedad anglosajona tuvo tanta repercusión como los otros en la europea; se trata del llamado Vaso de Warwick (lám. 1), cuyo modelo se repite hasta la saciedad en diferentes piezas de mesa, adornos, o trofeos, realizados en plata y plata dorada desde finales del siglo XVIII hasta nuestro días.

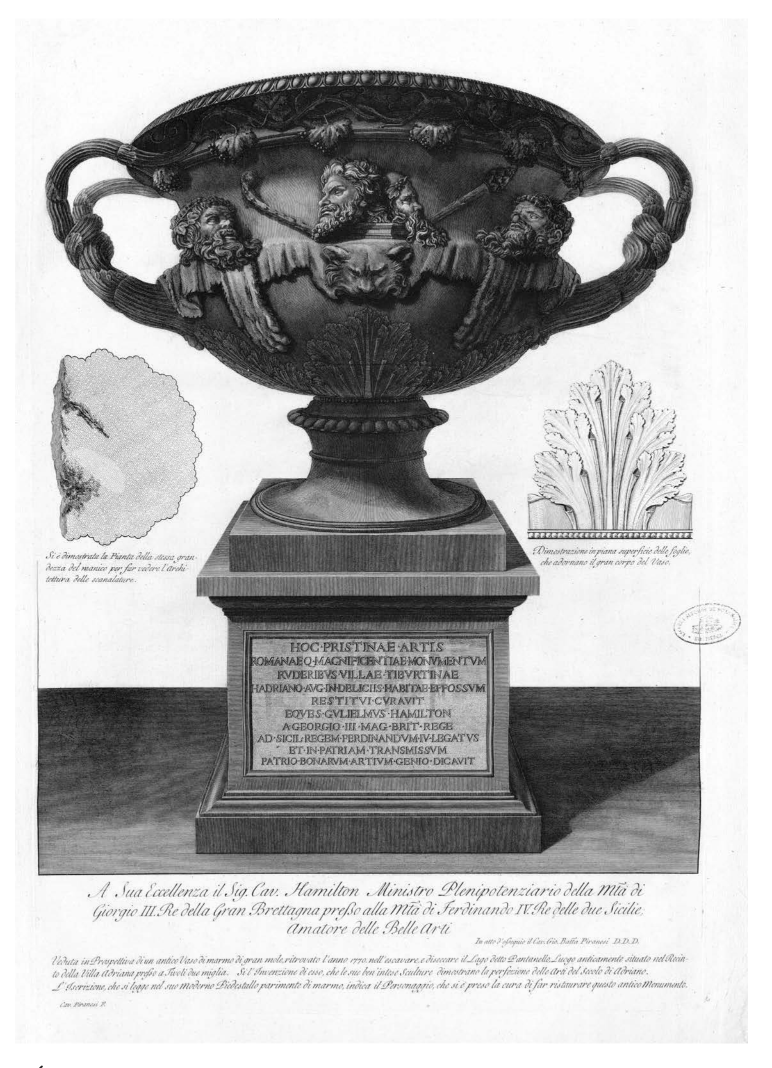


LÁMINA 1. *J.B. PIRANESI. Grabado del Vaso de Warwick (Roma, 1778).*

3 Como la última Súper Copa de Futbol de España o el trofeo Martini Rossi.

El hallazgo de esta pieza se produjo entre 1769 y 1771 durante las excavaciones que el pintor y arqueólogo escocés Gavin Hamilton realizaba en la Villa Adriana, situada al este de Roma. Los datos exactos que rodearon la adquisición del vaso por parte de Sir William Hamilton no están claros pero, se cree, que el coleccionista pudo haber comprado al pintor escocés los restos hallados del vaso Warwick, habiéndose ocupado de su restauración poco antes de que la pieza fuese mandada a Inglaterra en torno a 1774, para ser reproducida en un molde.

Sir William Hamilton (1730-1803), noble coleccionista y esteta inglés del siglo XVIII, embajador del rey de Inglaterra en la corte de las Dos Sicilias, destacó por su marcado interés hacia la antigüedad clásica, gran amigo del almirante Nelson y protector de los Borbones napolitanos frente a Napoleón.

Su figura se enmarca dentro de la Ilustración inglesa del XVIII, que potenciaba el conocimiento de los descubrimientos de las ruinas clásicas en Italia. En esta línea patrocinó la publicación de una recopilación de dibujos de los objetos encontrados en las campañas arqueológicas, volúmenes publicados a partir de 1766 que, reunidos bajo el título de *Antigüedades etruscas, griegas y romanas*, pretendían ser fuente de inspiración para los artistas del momento. Este hecho, junto a la venta que el propio Hamilton realizó al Museo Británico de su primera colección en 1772, puede ser considerado no solo como un elemento indispensable para comprender la difusión del arte griego y romano sino, también, hechos básicos para la afirmación del estilo Neoclásico[4].

Dentro de esta tetralogía están los dibujos y grabados de Piranesi titulados: "Sarcófagos, vasos….."[5], en los que encontramos las primeras imágenes del Vaso de Warwick con la inscripción y dedicatoria a Sir William: "*Este magnífico monumento artístico, encontrado entre los escombros de la villa tiburtina del emperador Adriano, excavación y restauración dirigida por William Hamiltón, dedicado a Rey Jorge III de la Gran Bretaña, embajador del Rey Fernando IV de las Dos Sicilias y lo envían a su país de origen dedicándolo a su genio de las artes liberales*".

Como nos dice Piranesi, el vaso fue restaurado, por lo que se debió encontrar en trozos y sabemos que su reintegración generó grandes dificultades, pues los restos encontrados del original no ascendían, ni si quiera, a la mitad de la pieza completa. Ésta se realizó en mármol de Carrara, tallándose incluso un nuevo zócalo. Se cree que el original fue esculpido, también en mármol, por Lisipo.

Cuando el original llegó a Inglaterra pasó a formar parte de las posesiones de un sobrino de Sir William, el segundo Conde de Warwick. Durante unos años decoraría el patio del Castillo de Warwick, antes de que fuese rescatado de la intemperie y trasladado a un invernadero construido exprofeso para albergar esta pieza. Allí se expuso hasta que, en torno a 1977, el vaso fue vendido. Hoy en día se encuentra en Glasgow y forma parte de la colección Burrel.

---

4 La pasión del mundo anglosajón por los descubrimientos italianos y por la cultura italiana en general se ve reflejada en " El Gran Tour", por lo que recomendamos la lectura del catálogo de la exposición: J.M. LUZÓN NOGUÈ (com.), *El Westmorland: Recuerdos del Gran Tour*. Murcia, Sevilla, Madrid, 2002-2003.

5 Consultar: J.B. PIRANESI, Colección de grabados al aguafuerte serie titulada "Vasos, candelabros, sarcófagos… etc.", publicada en Roma en el año 1778, en la que se reproducen el frente, el reverso y el lateral del vaso Warwick.

Si la restauración del Vaso Warwick fue un proceso arduo y costoso, en igual medida lo fueron tanto su reproducción como la difusión de su modelo. Esto fue debido ya no solo a problemas técnicos o documentales sino en gran medida económicos. Las primeras réplicas del vaso fueron fundidas por el artista francés Charles Crozatier, quién más tarde sería famoso por el modelado que realizara en 1829 de la figura de Luis XIV. Crozatier fue requerido por los plateros ingleses Rundell Bridge & Rundell, ante la carencia que había en Londres de fundidores competentes. Estos le suministraron al artista dos moldes que ya habrían sido realizados con anterioridad para un encargo fallido. Así es como, en 1820, Crozatier fundió en bronce dos replicas a escala natural del original. Una de ellas decora hoy la entrada de la Casa del Senado de Cambridge y la otra, una de las terrazas del Castillo de Windsor.

Las copias que ejecutó Crozatier poseen, sin embargo, ciertas diferencias respecto al original. Estas discrepancias son consecuencia de un error que el artista cometió durante su reproducción. Fue quizás debido al mal estado en el que se encontraba el original, pero el escultor interpretó los dos palos que flanqueaban el busto de Baco como *thyrsus*, y así fueron reproducidos en sendas réplicas. No obstante, estas no son las únicas divergencias que las modas y las interpretaciones menos inocentes introdujeron en los modelados que se realizaron en esa época.

Elementos tales como al sustitución de unas de las máscaras por un rostro femenino, que muchos han querido identificar con el de Lady Hamilton, o la sustitución de la pareja de caretas frontales por otras dos cabezas masculinas barbadas separadas, que son exclusivas de la decoración del Vaso Albano (lám. 2), frecuentemente confundido con el de Warwick, son también elementos que se introdujeron como variantes del original.

El ejemplar europeo que reproduce el original se realizó en hierro fundido, en Berlín hacia 1828, con un tamaño de 40 cm., y que hoy se conserva en el Museo Altes. El fundidor francés Barbedien hizo réplicas del mismo. También se copió en otros materiales como el modelo de terracota realizado por la Compañía de Blashfield´s, colocado en los jardines de la Burghley Housse de Lincolnshire en 1875; así como el realizado por la Compañía Doulton, según aparece en sus catálogos de la exposición Universal de Londres de 1851.

Su diseño tan decorativo, su iconográfica báquica, sus formas y volúmenes debieron atraer a los plateros del Reino Unido, que lo reprodujeron bajo variadas tipologías y las más llamativas, por su tamaño, son las piezas conmemorativas y de homenajes como el modelo realizado por el célebre platero londinense Paul Storr, con el cual los marineros de la flota del Mediterráneo obsequiaron al vizconde de Exmouth en 1812, que costó 580 guineas y pesó diez kilos. También, del mismo platero, el modelo en plata dorada de 1823 que reproducía en el plinto el busto de general Charles Ashe Windham, regalado por sus amigos de Warwicksire, por sus servicios en la guerra de Crimea[6].

6 Agradezco a mi querido amigo y colega Alberto López la recopilación de la mayoría de las piezas de plata de este modelo sacadas de los catálogos de subastas de Sotheby`s y Christhie`s de las últimas décadas. Asimismo, A. EATWELL, “The Piranesi Vase: the Making and Ancient Sources of a Victorian Silver Masterpiece”. *Miraculous Silver. The Victoria and Albert Museum at the Kunstkammer*



LÁMINA 2. *Vaso Albano, bronce con verde antiguo (siglo XIX).*

De otros plateros son: el modelo en plata blanca de Hampton Court de 1865, realizado por Samuel Hunt de Londres, regalo de aniversario que alcanzó los ocho kilos, o la réplica realizada por Edward Barnard e hijos en 1904 y que fue obsequiada por el Banco de Escocia en Glasgow a su manager en reconocimiento de su trabajo.

Al margen de esta tipología conmemorativa, también encontramos este modelo de vaso entre la tipología domestica como: refrescadores de vino, más ligeros de siete kilos, realizados en Sheffield en 1833 por Hodson, o el que se conserva en el Palacio Real de Madrid[7], cuya función pudo ser de ponchera y realizado en plata en su color en 1906-1097 por la firma londinense Goldsmiths and Silversmiths (lám. 3).

Por último, debemos dejar constancia de cómo esta pieza se ha seguido realizando a lo largo del siglo XX en la producción platera anglosajona, e incluso en el XXI, pues en varias ocasiones se ha realizado como trofeo de varios deportes, el más reciente el Open de Australia de tenis del 2009 (lám. 4).

Würth. Catálogo de la exposición de 2015-2016, pp. 106-108.

7 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1987, nº 336, p. 368.



LÁMINA 3. *Ponchera de plata, Palacio Real de Madrid (Londres, 1096-1907).*

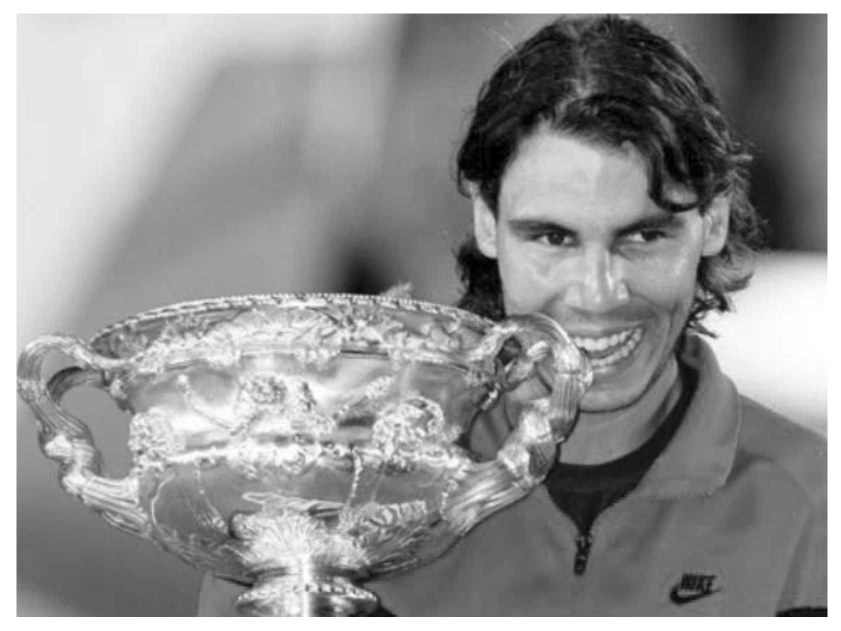


LÁMINA 4. *Trofeo del Open de tenis de Australia (2009).*

Los usos de la plata en la evolución del *paso* de palio entre los siglos XVIII y XIX. Estudio de un caso sevillano

PEDRO M. MARTÍNEZ LARA
Universidad de Sevilla

Durante siglos, la religiosidad popular cristalizada en las hermandades y cofradías fue aquilatando el fenómeno de las estaciones penitenciales. Este proceso, que no se ha detenido y aun hoy sigue en curso, ha sido lento y lleno de vicisitudes concernientes al campo artístico. En efecto, la capacidad más destacada del arte es la de dar solución en cada lugar y cada momento a determinadas exigencias, respuesta a las necesidades y satisfacción a los menesteres de quien lo demanda, lo hace posible y también de quien lo recibe, esto es, su destinatario.

La fórmula de éxito con la que se materializaron estas estaciones penitenciales tuvo dos elementos esenciales: los cofrades participantes en las procesiones y las imágenes de Cristo y de la Virgen que formaban parte de los cortejos. Con el tiempo, la manera en la que se disponían estas imágenes fue complicándose, evolucionando de ser transportadas en unas sencillas andas o parihuelas a lo que hoy en conjunto y por extensión se denomina "*paso*". En el ámbito sevillano este proceso ha sido especialmente destacado por la riqueza artística con la que se ha desarrollado, configurándose como un complejo aparato escenográfico que es a la vez marco y soporte para las imágenes, así como espacio donde se despliegan toda una serie de elementos ornamentales e iconográficos que realzan y completan el conjunto.

De todas las tipologías, en palabras de Sanz Serrano[1], la del "*paso*" de palio es la más representativa del ámbito sevillano, si bien lo que actualmente se conceptúa

---

1 Vid. M.J. SANZ SERRANO, "El ajuar de plata", en E. PAREJA LÓPEZ (dir.), *Sevilla Penitente*. Sevilla, 1995, vol. III, p. 197.

como tal es el resultado de ese proceso donde entran en juego no sólo las modas, entendidas como el gusto colectivo con vigencia temporal, sino también la forma de concebir, asimilar, interpretar, materializar y transmitir el hecho religioso que está de manifiesto: el culto externo a las imágenes durante la Semana Santa. En este sentido, el plano doctrinal tiene un importante papel en tanto es donde se genera el mensaje que resulta objeto central de este asunto. En definitiva, tanto las estaciones penitenciales en general como los "*pasos*" en particular sirven a un fin piadoso que tiene su base en la doctrina. Así las cosas, resulta especialmente oportuno remarcar la circunstancia de que el hecho cofradiero es un asunto popular. Por lo general, su materialización se genera y funciona desde el ámbito laico, y aunque no se deja de lado en absoluto a la autoridad eclesiástica, se trata de un fenómeno que está en contacto directo con el pueblo, que además es su protagonista, por lo que el desarrollo de las formas es más fluido y permeable a las variaciones de gusto y necesidad.

La plata ha sido casi desde sus inicios uno de los materiales más empleados tanto en el soporte físico de determinados elementos constitutivos de los "*pasos*", especialmente en los que se porta a vírgenes dolorosas, como en la ornamentación de estas imágenes. Así, con el tiempo quedaron conformados tipológicamente como "*pasos*" de palio[2].

El sentido de sobriedad penitencial que presidía las procesiones de Semana Santa en sus comienzos impedía el desarrollo de la ornamentación y el boato. Consta de hecho que determinadas incorporaciones a los cortejos como precisamente la del palio, que al principio fue empleado indistintamente tanto para los "*pasos*" de Cristo como para los de Virgen, fueron protestadas por algunos miembros del clero sevillano como Alonso Sánchez, más conocido como el Abad Gordillo, quien a propósito de esto escribía "*... y lo mismo con las imágenes de la Virgen Santísima y San Juan que no van allí* [la estación penitencial] *con pompa de alegría, sino con manifestación de sentimiento y compasión que tuvieron en aquella ocasión y que nosotros debemos tener en su presencia y representación*"[3].

No obstante, dejando atrás el periodo que puede considerarse como formativo y que abarca la segunda mitad del XVI y primera del XVII, la plena implantación del Barroco, no sólo como una estética, sino como un orden general que afecta a todos los aspectos de la existencia, provocará notables transformaciones en el fenómeno de las procesiones de Semana Santa. Quizá el Abad Gordillo, que esperaba que esas faltas de decoro se corrigiesen en el futuro, no pudo advertir que asistía un proceso de transformación irreversible que estaba ya en marcha y que desembocaría en lo que acabó por consolidarse como una tipología formal de gran efectividad: el "*paso*" de palio.

2 Un completo recorrido de este proceso lo proporcionan Jiménez Sampedro y la citada profesora Sanz, amén de existir obras casi enciclopédicas al respecto. Vid. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., R. JIMÉNEZ SAMPEDRO, "Los Pasos de Palio. Altares sevillanos para la Virgen", en C. COLÓN y F.J. RODRÍGUEZ (coords.), *El poder de las Imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 2000 y AA.VV., *Palios de Sevilla*. IV vols. Sevilla, 2005.

3 A. SÁNCHEZ GORDILLO, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Ed. de J. BERNALES. Sevilla, 1982, p. 170.

Aproximadamente a partir de mediados del siglo XVII, las estaciones penitenciales se convierten en un ritual en clave de espectáculo público en el que no sólo son protagonistas los integrantes de las mismas, participando de lo que García Bernal ha estudiado como *orden comunicativo moderno*[4], en el que entra en juego la retórica de la persuasión como elemento fundamental que rompe el horizonte y los límites del mensaje haciendo del hecho procesional un elemento de consumo cultural colectivo.

Para la perfecta comprensión de cómo y en qué se van a materializar las expresiones plásticas, la existencia de estos complejos mecanismos exige un previo análisis de los diferentes factores que conforman el medio en el que se genera y transmite la forma artística. A finales del XVII y centrando la atención en el ámbito sevillano, las representaciones de Cristo en su Pasión y de la Virgen como afligido testigo de esta, comenzaron a dotarse de una importantísima dimensión simbólica que trascendía el mero hecho referencial ilustrativo de un pasaje de la Sagrada Escritura. De este modo, las imágenes de Cristo y la Virgen fueron dotadas de determinados atributos relacionados con la escenografía del poder, ejemplificado en la monarquía. Serán por tanto elementos procedentes del aparato de representación de los reyes los que sean incorporados a la secuencia iconográfica de los titulares de las hermandades en la procesión. En el caso de las vírgenes, concebidas casi en todos los casos como imágenes de candelero para vestir, desde elementos simbólicos como las coronas y cetros hasta los propios vestidos, tomados de la etiqueta de la corte de los Austrias españoles, serán incorporados a la fórmula de representación. Otros atributos también simbólicos procederán de la experiencia pictórica pero que ahora era necesario recrear en el universo escultórico procesional, lo que obligará a generar toda una serie de elementos que cumplan este propósito.

La plata labrada desempeñó un importante papel en la conformación de esta cultura de la imagen y la persuasión en el que las imágenes de la Virgen, entronizadas en *pasos* de palio, aparecían vestidas con tejidos de máxima calidad: sedas, encajes, brocados y terciopelos, aunque con gran sobriedad en el color quedando reducido el arco cromático posible al blanco, al omnipresente negro y en algunos casos al color simbólico de la penitencia: el morado. La pretensión era, por un lado, mantener el sentido riguroso y austero del sentido penitencial y de luto que debía imperar en la celebración de la Semana Santa, al tiempo que se ponía en práctica la escenografía del poder y la excelencia a través del uso de elementos ricos en el que la plata resultaba doblemente efectiva. En efecto, en el arte hecho en plata, el sentido utilitario y práctico se une al suntuario puesto que el lujo que comporta este material precioso es un ancestral e inequívoco signo de prestigio, de riqueza y de dignidad.

Así se conformó lo que se ha conceptuado como palio barroco, que ha llegado hasta nuestro tiempo a través de descripciones, testimonios gráficos y algún ejem-

4 J. GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, 2013, pp. 123 y ss. Véase también en este mismo sentido J. AMELANG, "Aspectos de la cultura urbana en la España Moderna", en J.I. FORTEA PÉREZ (ed.), *Imágenes de la Diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla (S. XVI-XVIII)*. Santander, 1997.

plo incompleto[5], conservándose sólo una mínima parte de aquel inmenso tesoro artístico que se generalizó a final del seiscientos. Una configuración que es la que se aprecia, en una de la más antiguas representaciones de un palio sevillano que se conocen, la imagen dolorosa que acompañaba a los cofrades de la Hermandad de La O del sevillano barrio de Triana, en su anual estación penitencial a la real parroquia de Señora Santa Ana (lám. 1).

La imagen aparece inserta en uno de los libros de regla que conserva la corporación, concretamente el que preside todos los actos de culto interno y sobre el que se realiza la jura de los hermanos. Se trata de una pintura al temple sobre pergamino fechable en la última década del siglo XVII[6]. Pese a ser una pintura conocida, que siempre se ha traído a colación buscando en ella uno de los escasos testimonios gráficos de este tipo de conjuntos en estado primitivo, resulta esencial en este estudio un inventario de bienes de la Hermandad de La O, fechado en 1692[7], documento en el que se refleja muy bien el uso artístico y la importancia de la plata en los cortejos procesionales sevillanos en el Barroco. Dentro de ese registro de bienes, que abarca 22 folios, es muy destacado el apartado dedicado a la plata, que se ofrece en el anexo documental, y del que ahora interesa referir especialmente las piezas que formaban parte del "*paso*" de la Virgen "*de Pasión*, *de Dolor*" o "*de los Dolores*", como la refiere alternativamente la documentación, puesto que todavía en este momento no se utilizaba para Virgen de Semana Santa el título de La O. Las advocaciones gloriosas, como la de La O, no habían sido trasladadas a las imágenes dolorosas que formaban parte de los cortejos penitenciales, cosa que ocurriría ya en el siglo XIX, al menos en el presente caso.

Uno de los ítems de este registro de plata coincide con un elemento esencial del *paso* de palio: las varas o varales, de los cuales se contabilizan ciento veinte cañones, de lo que se puede deducir que forman un conjunto de doce varales a razón de diez cañones por cada uno. En este caso, no corresponde exactamente con lo que se ve en la pintura, pues sólo se distinguen seis varales, tres a cada lado, en los cuales se aprecian a su vez seis cañones separados por nudetes. Pudiera tratarse de una inexactitud derivada de la necesidad de encajar la imagen en la pintura, dado que la que la prioridad no estaba precisamente en representar fielmente los elementos

5 En este sentido, se conserva el palio original del siglo XVII en la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Carmona, fechado en 1695, de terciopelo negro y aplicaciones de plata, y algo más tardío el de la Soledad de Alcalá del Río, cuyas letras de plata se fechan en 1753. No obstante, es conocida la existencia de los primeros ejemplares en los años finales del siglo XVI, como el de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Montesión, datado en 1592, que sería la primera documentada en salir bajo palio en la Semana Santa de Sevilla. Con respecto a las representaciones gráficas, se conservan un dibujo atribuido a Lucas Valdés en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla y al menos dos lienzos de la Hermandad de El Silencio de Sevilla que representan los respectivos *pasos* de la Soledad de San Lorenzo y la Concepción de El Silencio. Vid. R. JIMÉNEZ SAMPEDRO, ob. cit.

6 Las características formales que presenta, unido a que esta pintura se acompaña de otra en la que aparece la imagen del Nazareno que realizara Pedro Roldán en 1685 y que en ella ha sido posible reconocer elementos presentes en un documento fechado en 1692, respaldan esta tesis.

7 El documento original se encuentra en el Archivo de la Hermandad de La O (AHO). Caja 2-C-4.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO SEVILLANO. Paso de palio de la Nuestra Señora de los Dolores (Ca. 1690). Libro de reglas de jura de hermanos. Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O, Sevilla* (Foto Pedro M. Martínez).

constitutivos del palio, antes bien, se buscó que la efigie de la Virgen se distinguiese con claridad. Más adelante se hace referencia al "*resplandor*", es decir, la ráfaga que se coloca a la imagen, compuesta de dos piezas curvas que se disponen alrededor de la cabeza y que están decoradas cada una con cuatro rayos y nueve cabezas de querubines que hacen un total de dieciocho. En esta ocasión, la representación ha multiplicado los elementos de esta pieza, que más adelante en la documentación aparece como *iris*, lo que da a entender que sólo rodea la cabeza de la imagen. Es sabido que esta pieza pertenecía realmente a la imagen gloriosa de la Virgen de La O, que también aparece en el mencionado libro de reglas, precisamente tocada con idéntico elemento.

Asimismo, un nuevo registro hace alusión a diferentes piezas empleadas en el manto, concretamente las veintiocho "*puntas*" y el "*arquillo*". Sin duda se trata de remates de orfebrería en plata que se aplicaban al textil a modo de cenefa para enriquecerlo en su contorno, así como una estructura -el arquillo- para darle forma una vez compuesto en el *paso*. Este extremo no es distinguible en la pintura pues queda oculto desde el punto de vista desde el que está ejecutada la pintura. No obstante, la decoración que se observa en las caídas del palio, la cual parece ser bordada en su mayor parte, tiene también una suerte de cenefa lisa colgante como remate inferior que bien pudiera asemejarse a la solución formal que aportarían estas *puntas* de plata.

En el inventario aparecen dos coronas, de las cuales una se describe como *ymperial*, esto es con elementos rampantes que unen el canasto con la parte central de la pieza y donde se inserta también el resplandor o ráfaga, que en este caso se ha denominado *yris*, el cual está dorado. La que aparece sobre la cabeza de la imagen de la Virgen en la citada pintura coincide con esta descripción, por lo que la otra corona que es registrada como *de plata blanca* debe corresponder a la imagen gloriosa en este caso, o bien, como era frecuente, que ambas piezas fueran empleadas en sendas imágenes. Existen en el inventario otros dos elementos que, si bien parece claro que figuraban en el *paso*, no son apreciables en esta pintura como son las doscientas diecinueve estrellas de plata del manto y las veinte piezas con atributos de la Pasión que se prendían en las cintas de la toca de la Virgen, cosa que por entonces no tenía nada de particular, como demuestran otros ejemplos conocidos. En relación al conjunto de estrellas, se trata de una fórmula ciertamente eficaz de enriquecer el textil del manto con elementos ricos sin recurrir al costoso bordado. Al tiempo, por lo que respecta a esos elementos pasionistas, resulta compleja su interpretación aunque es evidente que la prenda que los tenía se trataba de un textil bien visible y lo suficientemente extenso como para albergar hasta veinte piezas de plata con las *armae Christi*. Así las cosas, puede decirse que la plata cumple ya un papel esencial en la conformación de la forma visual con la que se configura el *paso* de palio en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Lamentablemente la documentación disponible no ha permitido identificar aún a los artífices de este importante patrimonio en plata labrada del que hoy no se conserva ningún elemento, al menos en el seno de la Hermandad de La O.

El desarrollo del pleno Barroco que tendrá lugar en Sevilla fundamentalmente durante el siglo XVIII va a traer, entre otras cuestiones, la consecución de toda una serie de procesos de transformación en el ámbito de las corporaciones penitenciales. La principal causa es la proliferación de las mismas. Esta relativa abundancia, en un medio fuertemente influenciado por el sistema capitalista, tiene como primera consecuencia el que se desarrollen rivalidades entre las distintas corporaciones, sobre todo teniendo en cuenta que la base de su financiación son las limosnas de fieles y devotos, bien directas o bien a través la transmisión de bienes que devienen las imprescindibles rentas. Las hermandades empiezan por tanto a diversificarse en múltiples advocaciones generando identidades particulares, o bien a fusionarse unas con otras para aunar impulsos. Esta circunstancia las llevará a mostrarse más atractivas y opulentas, lo que redundará en una explosión de exuberancia y riqueza en el desarrollo de los cultos internos y también externos, es decir, la estación penitencial. Todo ello además abonado por el sustrato artístico del Barroco que actuará de perfecto catalizador a la hora de materializar estos sentimientos y dar respuesta a esas nuevas necesidades.

Estas transformaciones se van a materializar en una renovación generalizada de los conjuntos procesionales, estableciéndose diversas tentativas de desarrollo de nuevas formas que resuelvan lo planteado. En el plano artístico, la plata labrada contribuirá de manera decisiva a la consecución de estos propósitos, pues el sentido de atracción, pertenencia e identidad que se persigue no sólo va a radicar, dentro de estas formas barrocas, en reforzar el sentido naturalista de las imágenes y misterios representados, o en la proliferación de la ornamentación sino también en el carácter suntuario, de riqueza y lujo extraordinario de los pasos, en sus componentes y complementos, así como en el adorno y aderezo de las propias imágenes, teniendo la joyería un papel destacado en este último aspecto.

Volviendo al asunto de estudio, el caso del paso de la virgen dolorosa que en la madrugada del Viernes Santo acompañaba a los cofrades de La O en su anual estación penitencial, las transformaciones derivadas de este fenómeno de cambio se sustanciarían en tres elementos concretos. De una parte, el encargo de un nuevo palio de plata, en segundo lugar la creación de unas nuevas "*goteras*" o "*caídas*" del palio en las que la plata labrada tendría también un papel fundamental y finalmente una nueva ráfaga de plata con aplicaciones doradas que vendrían a enriquecer el conjunto ya existente y donde el metal argénteo toma cada vez mayor protagonismo. Estas incorporaciones se hicieron realidad a partir de mediados de siglo, concretamente de la década de 1740, puesto que hasta ese momento la corporación trianera se hallaba embarcada en completar la obra de la nueva iglesia, inaugurada en 1702, dotándola de los correspondientes altares y retablos, los cuales se terminarían de dorar en el momento en que se emprenden los encargos de las piezas de plata para el enriquecimiento del paso procesional de la dolorosa[8].

8 Sobre la construcción de la nueva iglesia y su adorno vid. J. PRIETO PÉREZ, "Un tiempo clave para la Hermandad: 1685-1850" y A. JUSTO ESTEBARANZ, "El arte y la música de culto

Las primeras referencias de este proceso de renovación materializado en plata que se han podido localizar en la documentación hacen alusión a un "palio de plata". Concretamente en la cuenta que el prioste Marcos de Campos rinde en 1743 aparece una partida de 1.400 reales "*para ayuda del palio negro de nuestra Señora de los Dolores que en este dicho año se hizo y que entregó nuestro hermano Sr. D. Pedro Montero, presbítero*"[9]. Aparentemente se trataba de renovar el palio -techo y caídas-, no obstante, en la cuenta del año siguiente se hace referencia a la presencia de la plata, pues el mismo prioste entrega 1.200 reales al maestro platero Juan Caballero "*en cuenta de lo que se le debe por esta hermandad del palio de plata nuevo*"[10]. A este pago le sigue otro ese mismo año por valor de "*mil nuevecientos y cincuenta reales entregados en el referido tiempo a don Juan Caballero maestro platero a cuenta del palio de plata que esta haciendo para Nuestra Señora de los Dolores*"[11]. Estas tres referencias permiten deducir que aparte de renovar el textil del palio se estaba realizando una nueva estructura y decoración de la que no se ofrece detalle, pero que por la cantidad y costes de la plata bien pudiera ser una crestería o cornisa de plata, ya que parece seguro que este encargo no afectó a los varales, que seguirían siendo los mismos que en 1692, pues así aparecen en los inventarios de la Hermandad hasta al menos 1799[12]. Lamentablemente no se dispone de una información más completa que permita conjeturar mejor las características de esta obra y su decoración. Por lo que respecta al artista platero, se sabe que permaneció activo entre 1698 y 1746[13], ejerciendo el cargo para el gremio de Sevilla como fiel contraste entre 1730 y 1740, siendo documentadas por Antonio Santos obras suyas de gran calidad así como marcajes de contraste en Extremadura[14].

Pasados veinte años de la realización de estas piezas, se registran las otras dos intervenciones que en el siglo XVIII enriquecieron el "*paso*" de palio de plata de la dolorosa de la Hermandad de La O. Entre 1765 y 1767 se ejecutan nuevas "*caídas*" o "*goteras*" para este conjunto, las cuales tendrían un alma de madera forrada de terciopelo negro sobre el que aparecería un rótulo constituido por letras de plata que serían encargadas a otro maestro platero, en este caso José Palomino Arrieta, destacado miembro de una reconocida familia de plateros sevillanos que arranca

interno", en *Historia de La O. Una Hermandad para un barrio*. Sevilla, 2007, respectivamente pp. 95-180 y 375-396.

9 AHO. Libro de cuentas de clavería 1736-1746 1-D-2/2/, Cuenta de 1743 s/f.

10 Ibídem, Cuenta de 1744 s/f.

11 Ibídem, s/f.

12 Un inventario localizado en el archivo del monasterio de San Clemente de Sevilla por Joaquín Prieto Pérez y del que se conserva copia en el archivo de la Hermandad de La O refleja en su apartado de la plata la presencia de los 120 cañones de plata del palio, por lo que debe colegirse que se trata de los mismos que aparecen en 1692, habida cuenta que tamaña obra de haberse renovado hubiera dejado algún rastro documental. Vid. AHO. Inventario de 1799 (copia del original), 1-D-1/8/ f. 6r.

13 Vid. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, T. II, p. 47.

14 Vid. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008, T. II, pp. 845 y 846. Su biografía también aparece en J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Cinco siglos de Platería Sevillana*. Sevilla, 1992, p. 360, donde figura la referencia a su carta de examen en 1713 así como diferentes piezas documentadas suyas en el área de Sevilla.

a finales del siglo XVII abarcando todo el XVIII y prolongándose hasta el XIX[15]. Concretamente, en las cuentas que rinden Manuel, a la sazón prioste, y José Sánchez, diputados por el cabildo de oficiales de la hermandad para hacerse cargo del seguimiento y pago de esta obra, se da cumplida información de los costes del labrado y peso de la plata empleada en ella, montando un total de 71 onzas de plata, que importaron 2.181 reales, realizándose con ello el frontal y uno de los laterales[16]. La documentación es confusa en este punto, pues parece que por razones que se desconocen, la obra fue traspasada a otro maestro cuyo nombre no ha sido reflejado en las correspondientes actas, y cuyo trabajo no fue del agrado de la diputación de hermanos encargada del mismo, indicándose "*que por defectuosas se desbarataron para hacerlas nuevamente, las que por lograr algún ahorro, se cincelaron por distinto maestro y vistas por la Hermandad se determinó se fundiesen y cincelasen por los mismos que hicieron las primeras aunque costasse más como parece de su acuerdo celebrado en 20 de abril de 1767*"[17]. Sobre la finalización de esta obra existen muy pocos datos más, tan sólo una leve referencia de Joaquín Prieto a un segundo contrato firmado el 18 de mayo de 1769 entre la hermandad y José Palomino, en el que éste se comprometería a realizar las partes restantes, deduciendo este autor que las referencias de pagos que aparecen en las diversas cuentas posteriores pertenecen a esta segunda fase; la obra se dio por terminada en 1776 cuando se registran pagos al mismo platero con un concepto diferente, como por ejemplo "*los 1539 reales... sobrantes que han quedado de la limosna recogida para la cofradía, la que a causa de aber llovido el Viernes Santo no se había efectuado la salida... que se le diese el destino que les pareciese a lo que determinen... guarnecer el palio del paso de la Virgen con una O grande, Corona y Palmas*"[18]. Algo que parece seguro que se verificó, puesto hay recibo de haberle pagado a José Palomino estas obras[19].

La otra realización sí está más clara desde el punto de vista de la documentación, hasta ahora inédita, que permite identificar, datar y fechar la única pieza que sobrevive en la actualidad de todo este conjunto barroco: la ráfaga que el maestro platero Antonio Ramos ejecutó en 1766 para la imagen dolorosa de la Hermandad de La O y que actualmente sirve en el ajuar de la talla de la titular letífica de dicha corporación (lám. 2). Se trata de una espléndida pieza de estética rococó, realizada a una sola cara y que fue concebida para completar el aderezo de la imagen dolorosa en el referido "*paso*" de plata de La O.

15 Sería harto extenso citar aquí toda la bibliografía disponible acerca de los Palomino, por lo que con carácter axiomático véase la obra de M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería…* ob. cit., T. I, pp. 209 y ss.

16 AHO. "*Cuentas que se dan por don Manuel y don José Sánchez como diputados de la obra de las letras de plata del paso de Nuestra Señora de la O, desde el tiempo de 1765 a 1767*", Caja 2-C-4, s/f. Cfr. J.O. PRIETO PÉREZ, ob. cit., p. 121.

17 Ibídem.

18 AHO. Acta del Cabildo del 13 de mayo de 1776, Copia del original extraviado. Caja 2-C-4 s/n. Cfr. J.O. PRIETO PÉREZ, ob. cit., p. 122.

19 Véase el documento 2 del apéndice documental.



LÁMINA 2. *NARCISO MÉNDEZ (Diseño) y ANTONIO RAMOS (Orfebrería). Ráfaga de plata de Nuestra Señora de la O (1766). Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O, Sevilla* (Foto Pedro M. Martínez).

El origen y fundamento de este tipo de elementos radica en la tradición pictórica en la que se representaba a la Virgen según el versículo del Cantar de los Cantares "*pulchra ut luna electa ut sol*". Aquí la plata ricamente labrada cumple el propósito de trasladar a la escultura los resplandores que en pintura rodeaban según la iconografía tradicional, a la imagen gloriosa de la Virgen. En este caso, estos resplandores servirían para rodear a la dolorosa en una forma de representación que participa de un fuerte carácter simbólico que, a juzgar por las piezas y las representaciones que se conservan, a mediados del siglo XVIII estaba completamente generalizado en Sevilla y su área de influencia.

Hay que entender, por tanto, que el propósito de la incorporación de estos rayos a la iconografía de la Virgen dolorosa, vestida con el luto español y bajo un palio también fúnebre pero ricamente guarnecido de plata labrada, era proporcionar una referencia a la visión de la mujer apocalíptica. De igual modo, se incrementa notablemente el propósito suntuario que también animaba a los cofrades en esa pugna por la riqueza y prestancia de sus "*pasos*" frente a los de las demás corporaciones.

Por lo que respecta a la cuestión formal, consta de dos partes bien diferenciadas: una aureola de forma casi circular que rodea la cabeza, a partir de la que se desarrollan los llamados "*costados*" que bordean el contorno de la imagen hasta la peana. A lo largo de todo este desarrollo se sigue el mismo esquema: una franja profusamente repujada con motivos de rocalla muy carnosa, que en intervalos regulares dejan un espacio liso que es ocupado por unas cabezas aladas de metal dorado, las cuales sirven para ocultar la tornillería con la que se unen las distintas chapas de plata a la estructura férrea que da consistencia al conjunto. De esta banda central parten los haces de rayos que se alternan en su longitud y recorren todo el contorno de la pieza.

Gracias a la documentación que se aporta[20], puede reconstruirse completamente el proceso de ejecución de la pieza, que comienza con el documento por el que Antonio Ramos "*Maestro Artista platero*"[21] se obliga el 2 de marzo de 1766 a entregar a los diputados de la Hermandad de La O la ráfaga completamente terminada a razón del "*yris*" para la víspera del Viernes de Dolores y los "*costados*" para el Miércoles Santo, que ese año fueron el 21 y el 26 de marzo respectivamente. Quizá por esta extraordinaria premura se ponía como condición un segundo plazo de entrega para el 25 de julio, festividad de Santiago, con las correspondientes minoraciones del presupuesto.

El diseño de la pieza fue aportado por la corporación y estaba realizado por Narciso Méndez, quien al parecer no contaba con el grado de maestría, lo que se deduce de la aparición del maestro Antonio Méndez, su padre, como su administrador[22]. A

20 Vid. apéndice documental, documentos 3, 4 y 5.

21 La única referencia a este maestro la aporta Sanz Serrano en una lista de maestros examinados por el gremio de Sevilla en el siglo XVIII. Vid. M.J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros de Sevilla 1344-1867*. Sevilla, 1991, p. 153.

22 Sanz Serrano ha documentado a Timoteo Antonio Méndez y su hijo Narciso activos en Sevilla a finales del siglo XVIII. Vid. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería*… ob. cit., T. II, pp. 59-60.

juzgar por el desarrollo de los pagos de la parte que corrió a cargo de la hermandad, es decir, la estructura y aplicaciones de cobre dorado[23], abonados entre los días 15 de marzo y 21 de abril, y sobre todo por el finiquito otorgado el 18 de agosto a Antonio Ramos, puede deducirse que la ráfaga fue estrenada el Viernes Santo, si bien se realizaron sobre ella toda una serie de trabajos de perfeccionamiento en fechas posteriores.

El siglo XIX supondrá un cambio radical en cuanto a los planteamientos y también a las formas con las que se verificaba la Semana Santa de Sevilla. La nueva centuria conllevó toda una serie de cambios en los modelos sociales y económicos que afectaron de manera decisiva a las hermandades a causa de los procesos desamortizadores que acabaron para siempre con la base de su financiación. Tras un profundo declive en el que sucumbirían muchas corporaciones, las supervivientes se vieron obligadas a reinventarse, puesto que el medio donde subsistían había cambiado radicalmente. El espíritu romántico que comenzó a implantarse con el reinado de Isabel II, el impulso que empezó a tomar la celebración religiosa como reclamo para el incipiente turismo, y el hecho de que la Semana Santa pasó a ser uno de los signos de identidad y pertenencia local, animó a las cofradías a redefinirse y emprender nuevamente la búsqueda de significación propia y singularidad en busca de un mayor número de fieles y devotos, así como de nuevos formatos para la presentación de sus imágenes atendiendo al gusto general, todo ello respaldado por la autoridad municipal a través de subvenciones. Esto abriría un nuevo campo para la experimentación estética y artística. En el caso de la Hermandad de La O, el proceso arranca en 1872 cuando en un cabildo general se trata de la reorganización de la estación penitencial, concretamente "*acerca de la necesidad de que los hermanos se ocupasen de la reorganización de la cofradía, empezando por hacer un paso para la virgen según los modelos que se usan hoy*"[24]. El acuerdo fue tomado pero parece que no se dio ningún paso más. Cuatro años más tarde "*Se vuelve a plantear el tema de la venta de la plata para mejorar la cofradía y al principio hay alguna oposición pero después se recuerda que la hermandad había facultado a la Junta para vender lo que estimase oportuno para la mejora de los enseres de la cofradía*"[25]. Parece que en esta ocasión sí se emprende un nuevo proyecto a juzgar por el recibo que se incorpora en el acta del cabildo del 19 de mayo "*Recibí de la Hermandad de la o, ciento cincuenta onzas de plata de ley que tomo a veinte por onza importando por consiguiente tres mil reales de vellón. Esta cantidad es el primer plazo que según contrato celebrado con dicha hermandad me entrega a cuenta del valor total del paso que debo hacerle. Sevilla 23 de julio de 1876. Manuel Rodríguez. (Rub.)*"[26]. Al que sigue el contrato de un nuevo palio de plata Ruoltz, un nuevo sistema industrial que proporcionaba un aspecto plateado de gran calidad a materiales metálicos mucho más baratos y que

23 Vid. apéndice documental, documento 4.

24 AHO. Libro de actas de cabildos generales 2-A-1/3/1860-1894, f. 55r. Cabildo general extraordinario de 18 de marzo de 1872.

25 Ibídem, f. 68v. Cabildo general de 21 de abril de 1876.

26 Ibídem, f. 71v. Cabildo general de 19 de mayo de 1876.

se había comenzado a extender a raíz de la experiencia del realizado en los talleres de Isaura para María Santísima de la Esperanza de la Hermandad de la Macarena[27]. El maestro platero, del que nada más se sabe por el momento, se obliga a darlo para su estreno en la Semana Santa de 1877 (lám. 3), algo que finalmente se cumpliría ese mismo año como refleja Bermejo: "*En el segundo paso va la Imagen dolorosa de la Santísima Virgen que tiene también el título de la O, colocada sobre peana y bajo palio con caídas y varas de plata rul que costeó en 1.877. La Señora viste una hermosa túnica y manto de terciopelo, mas ricamente bordadas de oro por las Sras. Antúnez. Aquella se estrenó en el año 1.878 y este en el de 1.880, y la conocimos llevar ráfagas de plata como las Imágenes de gloria, siendo entonces uno de los pasos más ricos de esta Ciudad*"[28].

Tanto la fotografía como el testimonio de Bermejo evidencian en qué medida se materializó el cambio de planteamiento en busca de una nueva identidad según esos "*modelos de uso*" que estaban ya plenamente en vigor en la segunda mitad del XIX. La plata ha perdido su espacio tanto en el plano simbólico -ha desaparecido la ráfaga- como en el suntuario, siendo sustituido el "*palio de las letras*", considerado obsoleto y, en consecuencia, carente de valor, por uno igualmente metálico realizado en sucedáneo del metal precioso. No obstante, existe dos detalles notables: Al centro de la "gotera" delantera aparece un emblema de la hermandad que bien pudiera ser el que José Palomino realizase en 1777[29], y entre la candelería se pueden distinguir diferentes esculturas argénteas entre las que se reconocen el apostolado y el grupo escultórico de Santa Ana y la Virgen correspondientes a la magna custodia de asiento de la parroquia de Santa Ana[30]. Esto denota que, si bien para no quedar atrás con respecto a otras cofradías, se había pagado un precio alto desde lo que hoy se consideraría un punto de vista patrimonial, por otro lado se mantenía el sentido del lujo y la apariencia en algunos elementos. Algo que era posible gracias a los préstamos que funcionaron tradicionalmente con parroquias y conventos, que siempre gozaron de más y mejores alhajas[31]. En lo que respecta a esa búsqueda de la fórmula de representación a través de la cual lograr el ansiado prestigio, el caso de La O resulta paradigmático puesto que el proceso continuará hasta adentrarse en la segunda mitad del siglo XX[32]. Y en lo que concierne a la ráfaga de plata, desde me-

27 Vid. L. PÉREZ DEL CAMPO y otros, "Tradición e innovación en las artes industriales: el palio de plata de 1871 de Francesc Isaura". *PH* nº 69 (2009), pp. 20-33.

28 Vid. J. BERMEJO Y CARBALLO, *Glorias religiosas de Sevilla. Noticia histórico-artística de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla.* Sevilla, 2013, p. 606.

29 Vid. apéndice documental, documento 2.

30 Sobre esta importantísima pieza la ficha catalográfica de Manuel Varas Rivero sobre la custodia en AA.VV. *Fiesta y Simulacro*. Catálogo de la exposición. Málaga, 2007, p. 204, A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970, nº 76 y M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería…* ob. cit., T. I, pp. 263-264.

31 Hecho que constantemente está presente en la documentación y que ya apuntó Sanz Serrano en su momento. Vid. M.J. SANZ SERRANO, "El ajuar..." ob. cit., p. 177.

32 A propósito de esto Vid. P.M. MARTÍNEZ LARA, "Pragmática del gusto y definición de una estética: la Archicofradía sacramental de La O (1880-1940)". *XIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 2012, pp. 141-170.

diados del XIX fue suprimida del exorno de la dolorosa quedando definitivamente como atributo, ahora en exclusiva, de la titular gloriosa de la corporación trianera, siendo restaurada a comienzos de este siglo con motivo de la reposición al culto de esta imagen, la cual había sido retirada del mismo en 1961.



LÁMINA 3. *MANUEL RODRÍGUEZ (Orfebrería). Paso de palio de plata Ruoltz de Nuestra Señora de la O (1877), Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O, Sevilla* (Foto Archivo Gráfico de la Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O).

Apéndice documental

Documento 1

Sevilla. 1692.
Inventario de bienes y alhajas pertenecientes a la Hermd de NRA Sra de la O. Sita en su Yglesia de la misma advocación de Triana.
AHO. Caja 2-C-4.

Fol 14r.
Plata
- Una lámpara de plata en el altar mayor con quatro arandelas, pesa tressientas y quatro honzas *34h*
- Otra lámpara de plata en la capilla del comulgatorio *46h ½*
- Otra lámpara de plata en el altar del santo Cristo de la crus a questas pesa *36h*
- Otra lámpara de plata en el altar de san Pedro pesa *41h*
- Otra lámpara de plata en el altar de santa Brígida pesa *14 h*
- Mas la corona ynperial yris dorada de nuestra Señora pesa *42h ½*
- Mas otra corona de plata blanca y res [plandor] de nuestra Señora pesa *32h ½*
- Mas la diadema del santo Cristo de la crus a questas pesa, esta era del Cristo crucificado, *21h*
- Mas las potencias del santo Cristo crucificado pesan, eran del santo Cristo del crus a questas, *10 h*
- Mas las potencias del Cristo Resucitado pesan *6 h ¾*
- Mas las diademas de santa Justa y Santa Rufina pesan 8 honzas la una quatro y media y la otra tres y media *8h*
- Mas la diadema de santa Vrigida pesa *4h*

Fol. 15r.
- Mas el calix labrado de plata y la patena pesa *21h ½*
- Mas otro calix nuevo y dorado y patena pesa *28 h ½*
- Mas el relicario de pie dorado que sirve de administrar los sacramentos fuera y la roseta que esta al pie, pesan 32 honzas 30 el relicario y 2 la roseta *32h*
- Mas otro vaso dorado que esta en el sagrario para la comunión quotidiana pesa *18h ½*
- Mas la ampolleta de plata del santo olio pesa *9h*
- Mas el pie del viril donde se pone el santísimo sacramento pesa *43h ½*
- Mas el sol y el viril pesan *39h ½*
- Mas dos cajetitas de plata que están en el sagrario una toda dorada y la otra por de dentro que sirven quando va Dios de secreto pesan *4h*
- Mas quatro blandones de plata que pesan 136h los 3 a 35h y el otro a 31h 1 *36h*
- Mas una naveta de plata y cuchara pesa todo 16h y cuarta 15 la naveta y 1 y cuarta la cuchara *16h ¼*

- Mas el incensario pesa 42h
- Mas una O grande de nuestra señora de Pasión pesa 4h

Fol. 16r.
- Mas los remates del guión pesan 4h
- Mas las vinajeras de plata y la salvilla pesan 23h
- Mas la cruz del guion pesa 66h
- Mas otra cruz de plata del estandarte pesa 32h ½
- Mas dos arañas de plata con arandelas y fondos para tres luces pesan 28h
- Mas los resplandores de plata de nuestra señora que son 2[tachado] chapas a 4 rayos cada una y 18 serafines pesa todo 100h
- Mas quatro arandelas de los fondos y tornillos de los 4 anjelitos que ban en la tarima del santo Cristo pesan 13h ½
- Mas dos candeleros de plata pequeños que dio Ygnasio Dominges pesan 198h ½
- Mas dos triángulos de plata de tres luces que dio Pedro Samorano pesan 56h ½
- Mas 219 estrellas del manto de Nuestra Señora pesan 26 h
- Mas los atrebutos de Pasion de Nuestra Señora que se ponen en la sinta de la toca 20 piesas pesan 3h ½
- Mas los 10 botones de la vara del guion pesa 10h ½
- Mas las cantoneras esqudos y registros de plata de la regla pesa 12h
- Mas las tapas de plata de las oras de Nuestra Señora pesa 5h ½
- Mas dos ángeles de chapa de plata de poco mas de una tercia pesan 66h

Fol. 17r.
- Mas el espíritu santo de plata pesa 20h
- Mas 28 puntas y un arquillo de plata del manto de nuestra titular pesan 48h
- Mas la luna de plata pesa 38h
- Mas unas pulseras de perlas y aljófar de nuestra Señora pesan 23 adarmes y medio se apresiaron en 15 esqudos 15h
- Mas la campanilla de plata pesa 61h
- Mas las insignia de la O y 8 porquesuelas de plata del esqudo del muñidor pesan 11h
- Mas 29 cañones de plata de las varas de la diputación los 13 con la insignia de la O pesan 32h
- Mas la plata de la manguilla es 4 oes grandes – 8 pedazos que sirven de guarnición y el casquete del pie de la cruz pesa esto 32h mas otros dos pedasosde puntas grandes y una suelta que son 17 puntas pesan 15h mas otros dos pedasos de puntas mas pequeñas que son 24 puntas pesan 8h mas quatro arcosy ocho flores para los vasios pesa esto 14h ½ mas quatro coronas pesan 5h son 34 piesas por todas y pesan todas juntas 74h ½
- Mas 120 cañones de plata de las varas del palio de Nuestra Señora pesan 423h ½
- Mas un hysopo de plata pesa 7h 1/2

Fol. 18r.
- Mas una basinilla de plata con la insignia de la O con que se pide por la calle pesa 21h
- Mas dos vasinillas de plata con que se pide para la cera pesan 16h
- Mas los remates de plata de la cruz de hebano del altar mayor pesan 2h ¾
- Mas las varas de los alcaldes 8 cañones de plata cada una y la insignia de la O y nuestra señora rematan en corona y cruz pesan 125h

Documento 2

Sevilla, 1777, 24 de abril.
Cuenta de Clavería de 1777, recibos de data.
AHO. Caja 1-F-1/ 6/ s/n.

Digo yo Joseph Palomino artista platero vecino de esta ciudad como recibi setenta y ocho reales por mano de don Manuel Sanchez prioste de la Hermandad de Nuestra Señora de la O […]
De la conposición de dos ramos y dos ángeles grandes y una O grande y tres potencias y un farol y dos ynsiniasy un cañón – su costos de sordadura 30 reales
De balletas media onza--- 10 reales
De carbón una marquilla -- 6 reales
De Aguafuerte dos onsas --- 4 reales
De resuras para blanquecerlas -- 1 real
De tres días de trabajo por diez reales ------------------------------------ 30 reales
Y por verdad lo firmo Sevilla y abril 24 de 1777 78 reales

Documento 3

Sevilla. 1766, marzo 2.
Cuentas de Clavería de 1766, obligación de Antonio Ramos.
AHO. Caja 1-F-2/5/ s/f.

Digo yo Don Antonio Ramos Maestro Artista platero que por esta me obligo a entregar a los señores Don Luis de Campos Prioste de la Hermandad de Nuestra Señora de La O, Don Manuel Sánchez, Fiscal, y don Gabriel Pérez Alcalde Primero y Diputado de la dicha Hermandad a entregar de ráfagas de plata un yris que se conpone del círculo y costados de la Virgen de la dicha Hermandad todo perfectamente acabado con arreglo al dibujo que hizo Narciso Méndez dando para el dia antes de Nuestra Señora de los Dolores el círculo acabado y los costados para el Miércoles Santo de este presente mes y año igualmente de entregar marcada y bruñida y blanqueada y cincelada poniendo por cada onza a razón de veinte reales y para la hechura de cada marco treinta y siete reales y medio de vellón siendo de cargo de dichos diputados hacer los serafines de cobre que están en el dicho dibujo e que han de servir de tornillo.

Para quenta de dicha obra me entregó y digo recebi catorce marcos, seis onzas, cinco ochavos y tres tomines de plata de onze dineros que produjeron dos rieles que se hicieron de plata que tenía dicho hermano según ensallé de don Francisco López ensallador de la real casa de la moneda de esta ciudad como consta de su certificación conforme boleta de 2 de marzo//del presente año. Que luego que entregue dicha obra para los plazos citados se me han de entregar por Gregorio de Campos que estuvo presente a este papel y consintió en ello un mil quinientos reales de vellón para quenta de las costas i suplemento que tenga de coste sobre lo ya referido que e recebido u lo restante cumplimiento a todo el valor de toda la obra se entreguen por el dicho Gregorio de Campos para el señor Santiago del años [tachado] *i en caso de que aya alguna falta para los plazos referidos i no entregue toda la obra acabada desde luego consiento en perder la mitad de las hechuras de toda la obra i el dicho Gregorio de Campos obliga su persona y bienes a la satisfacción de los dichos compromisos acabada la obra y resto para el señor Santiago para lo que consiente poder* [roto] *por mí el dicho don Antonio Ramos en caso de falta a lo tratado lo que para consentimiento lo firmo siendo de mi cargo luego obligación de cincelar y acabar la primera chapa de ráfaga y entregarla a la dicha diputación para que se agraden de su perfección y grueso pues ha de ser a gusto de dichos diputados i de obligarse yo el dicho Antonio i el referido Gregorio de cumplir todo lo referido además de firmando, son testigos Diego Cuadrado y Fernando de Campos y Joseph Sánchez. Triana y marzo 2 de 1766.*

Antonio Ramos (Rub.), Gregorio de Campos (Rub.), Diego Cuadrado (Rub.) Joseph Sánchez (Rub).

Documento 4

Sevilla. 1766.
Cuentas de clavería de 1766.
AHO. Caja 1-F-2/5/ s/f.

Memoria de todos los gastos causados del hierro y serafines de cobre para servir de tornillos en el estreno del yris y lados de ráfagas de plata de ley que se hizo nuevamente para nuestra patrona soberana este año de 1766 quje por menor constan los respectivos recibos en la forma siguiente.

Digo yo Luis Ponce, maestro cerrajero, y diputado de dicho gremio que recebi de los señores diputados claveros de la Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de La O ciento y veinte reales de vellón por un círculo y lados de hierro que hice para adorno de chapa de ráfagas de plata para la dicha señora y para que conste doy el presente. Sevilla y marzo 15 de 1766. Luis Ponce (Rub)

Digo yo Juan de Segura, maestro armero que recebi de los referidos señores claveros veinte y un reales y catorce maravedís de vellón los 20 reales para hacer los

tablados en él y arriba citado circulo de hierro y lados para poderlo vestir de chapas de plata y por limar asimismo dichos hierros para que sentasen bien dicha chapa y el real y catorce maravedís restantes por el valor de quatro tornillos dos chicos para unir los lados con el círculo y dos mayores para afianzar las citadas bara o lados al pasoi de Nuestra Señora y por que conste doy el presente firmándo por mí a mi ruego por no saber un testigo que lo fue Froylan de Salzedo vecino de Triana, Marzo, 17 de 1766
Froilan de Salzedo (Rub).

Digo yo Andrés Granados, maestro latonero, que recebi de los dichos señores claveros setenta y cinco reales de vellón por el cobre y hechura de treinta serafines que hice para la hermandad de Nuestra Señora de La O las que han de servir de tornillos para asegurar las chapas de el Yris de la dicha Señora y adorno de esta y // porque conste doy el presente firmando por mí a mi ruego por no saber un testigo que fue Francisco de Rivera, vecino de Sevilla y Abril 7 de 1766.
Francisco de Rivera (Rub)

Digo yo Antonio Méndez, artista platero por administrador de mi hijo Narciso Méndez, que recebí de los mencionados señores claveros sesenta reales de vellón por el reparado que hizo mi dicho hijo con el cincel en los treinta serafines arriba referidos y para que conste doy el presente Sevilla y Abril 8 de 1766
Antonio Méndez (Rub)

Digo yo Thomas Valiente, maestro dorador de fuego que recebí de los referidos señores claveros ciento treinta y cinco reales de vellón por dorar de fuego treinta serafines para adorno y tornillos de elyris de ráfagas de plata que se hizo para nuestra Señora de La O en Triana y para que conste doy el presente firmando por mi (por no saber) un oficial mio que lo fue Antonio Rebolledo. Sevilla Abril 21 de 1766.
Antonio Rebolledo (Rub)

Assimismo se gastaron seis reales de vellón. Tres y medio en dos moldes de barro para hacer los serafines de arriba y dos y medio restantes en una oja de tabla para hacer los modelos para por ellos poder el maestro herrero o cerraxero hacer el círculo y lados de hierro que hizo para Nuestra Señora cuyo gasto se pagó en presencia de don Joseph Sánchez de que firmo de ello recibo
Joseph Sánchez (Rub)

Assimismo se gastaron más para platear los hierros y tornillos que apretaban las chapas por detrás nueve reales de vellón que se pagaron a Juan Tejerizo maestro dorador de que firmó también su recibo
Juan Tejerizo (Rub)

Todo lo gastado en esta memoria quatrocientos veinte y seis relaes y catorce maravedíes de vellón. //

Documento 5

Sevilla. 1766.
Cuentas de Clavería de 1766, Recibo de Antonio Ramos
AHO. Caja 1-F-2/5/ s/f

Digo yo Don Antonio Ramos, artista platero que recebí de los señores diputados claveros de la hermandad de Nuestra Señora de La O quatrocientos y cincuenta reales de vellón por cuenta de el suplemento de ocho marcos, sinco onzas y nueve adarmes de plata de ley a razón de veinte reales la onza, que hize para el yris o circulo y lados de ráfagas que estrenó Nuestra Señora de La O en su estación de cofradía de el año de la fecha sobre catorce marcos, seis onzas y once adarmes de la propia plata de ley que me entregó la dicha hermandad para la citada obra y por la hechura de veinte y tres marcos cuatro onzas y cuatro adarmes que fue el peso de toda la obra acabada a el respecto de treinta y siete reales y medio de vellón cada marco importando el todo de el suplemento y hechuras dos mil doscientos setenta y dos reales y medio de dicha moneda de lo que revaxados los expresados quatrocientos y cincuenta reales se restan mil ochocientos veinte y dos reales y medio de vellón que me ha de entregar Gregorio de Campos y no la citada Hermandad como consta de el cabildo que para este efecto se celebró y de papel suelto de obligación hecho asside el referido para la entrega de el dinero como mio para la de la obra y aceptación de dicho convenio y para que conste doy el presente Sevilla y Agosto 18 de 1766.

Antonio Ramos (Rub.)

De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo*

GLORIA MARTÍNEZ LEIVA
Investigart

Unas de las piezas más sobresalientes de nuestro patrimonio artístico son el conjunto de esculturas de platería que representan los *Cuatro Continentes* que se conservan en la Catedral de Toledo. Son varios los estudios que se han escrito sobre estas obras desde que Elena Santiago, en el año 1967[1], las atribuyera a Lorenzo Vaccaro gracias a que identificó las piezas con unas palabras del biógrafo italiano Bernardo de Dominici al hablar sobre el escultor[2]. Sin embargo, su historia hasta ahora ha estado llena de interrogantes e hipótesis que en los últimos años los historiadores parecen querer cerrar[3]. Vinculada su presencia en la Catedral de Toledo por unos con una donación del rey Carlos II[4], lo cierto es que habitualmente se ha señalado que su llegada se debió a un legado de la reina Mariana de Neoburgo[5]. Con

* Quiero dar las gracias por la ayuda prestada para la realización de este artículo a Cipriano García-Hidalgo, Javier Jordán de Urríes, Gerard Llobet, Alberto Manrique y Fernando A. Martín. El estar lejos hace que a veces se esté muy cerca.

1 E. SANTIAGO PAEZ, “Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España”. *Archivo Español de Arte* nº 158 (1967), pp. 115-132.

2 B. DE DOMINICI, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*. Nápoles, 1742, vol. II, p. 469.

3 Ejemplo de ello es el estupendo artículo de I.J. GARCÍA ZAPATA y L. ILLESCAS DÍAZ, “Las cuatro partes del mundo conocidas: Europa, América, África y Asia, de la Sacristía de la Catedral Primada de Toledo. Obra del platero Lorenzo Vaccaro”. *Toletana* nº 30 (2014), pp. 375-397. Quiero agradecer a Ignacio José García Zapata el haberme enviado amablemente su texto.

4 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “La Europa”. *La lección del tiempo.* Toledo, Museo de Santa Cruz, 2002, pp. 28-31.

5 A. GARCÍA FERNÁNDEZ, *Entre Austrias y Borbones: destierro de Dª María Ana de*

este texto nuestra intención es dar respuesta documental definitivamente a todos los interrogantes y clarificar así la historia de su procedencia.

El 16 de noviembre de 1687 moría el VII marqués del Carpio, don Gaspar de Haro y Guzmán, virrey de Nápoles desde septiembre de 1682. Durante los cinco años que durará su virreinato éste promoverá la llegada de multitud de pinturas y objetos artísticos a España procedentes de Nápoles. Carpio, gran mecenas y coleccionista del pintor Luca Giordano[6], será comisionado por Carlos II para solicitar al artista napolitano la realización de ciento veintidós pinturas y posteriormente enviarlas a España[7]; y será el impulsor de toda una serie de obras teatrales en el virreinato con la intención de recuperar una imagen gloriosa del rey[8]. Tras su fallecimiento hubo que nombrar a un nuevo sucesor en su puesto. La tarea no será fácil ya que Carpio no sólo había ejercido como virrey sino que también había intentado imponer una imagen triunfante del rey y había desempeñado una auténtica labor de *connoisseur* a la caza de obras para el monarca. El 20 de diciembre de 1687 se designaba como nuevo virrey a Francisco de Benavides y Dávila, IX conde de Santisteban del Puerto, quien permanecerá en ese cargo hasta enero de 1696, y quien anteriormente había ejercido durante diez años primero el cargo de virrey de Cerdeña, de 1676 a 1678, y posteriormente de Sicilia, de 1678 a 1686[9]. La gran diferencia entre Carpio y Santisteban será que mientras que el primero había cultivado un refinadísimo gusto artístico formado en Roma durante su estancia como embajador, Santisteban carecía de esa experiencia. No obstante, el conde suplirá esta falta de conocimientos con una enorme habilidad diplomática y dominio del arte del regalo[10]. Gracias a ello logrará ganarse el favor de Carlos II propiciando la llegada a la corte de Madrid

Neoburgo. Toledo, 1994, pp. 77-78; A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1996, p. 184; F.J. MONTALVO MARTÍN, "Lorenzo Vaccaro. América". *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la catedral primada*. Arzobispado de Toledo, 2005, p. 657, cat. 334; D. GARCÍA CUETO, "Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII", en J.L. COLOMER (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo de los virreyes en el siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, p. 310; G. FUSCONI, "Il "buen gusto romano" dei Viceré. La ricezione dell'effimero barocco a Napoli negli anni del Marchese del Carpio (1683-1687) e del Conte di Santisteban (1688-1696)", en F. SOLINAS y S. SCHÜTZE (dirs.), *Le dessin Napolitain*. Roma, De Luca Editori D'Arte, 2010, p. 214; o I.J. GARCÍA ZAPATA y L. ILLESCAS DÍAZ, ob. cit., pp. 375-397.

6 Sobre la importancia coleccionista del Marqués del Carpio véase L. DE FRUTOS, *El templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009.

7 E. GONZÁLEZ ASENJO, "Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688", en A.E. PÉREZ SÁNCHEZ (comisario), *Luca Giordano y España*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 72-91.

8 A este respecto véase L. DE FRUTOS, "Questo viceré è molto amico della música". La imagen pública del monarca en Nápoles", en L. DELLA LIBERA y P. MAIONE (coords.), *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*. Napoli, Turchini Edizioni, 2014, pp. 9-43.

9 M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ, "El IX Conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696)", en J.L. COLOMER (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo de los virreyes en el siglo XVII*. Madrid, 2009, p. 461.

10 Sobre los regalos enviados por Santisteban a la corte véase Ibídem, pp. 466-468.

del anhelado pintor Luca Giordano[11], algo que le supondrá obtener como gracia el nombramiento como Grande de España por parte del soberano en 1694[12].

Santisteban, gran aficionado y coleccionista de platería desde su virreinato en Sicilia[13], encargará al escultor Lorenzo Vaccaro[14] durante su estancia en Nápoles la realización de cuatro esculturas en plata de grandes dimensiones (136 cm alto x 70 cm ancho x 80 cm fondo y 45 kg. aprox. cada una. Catedral de Toledo) que representaban los *Cuatro Continentes* (lám. 1). Dominici, informaba de ello en sus *Vite*:

> "*… Pel Conde S. Stefano Vicerè del Regno fece quatrro statue rappresentanti le quatro parti del mondo, tutte d'argento, e la spesa ascende a 95 milla ducati; usando in esse il Vaccaro somma diligenza e fatica, assistendovi il Vicerè in persona, che speso portavasi a casa di Lorenzo per vedere il lavoro; il quale compiuto che fu, lo mandó alla Maestá de Carlo II Re della Spagna, da cui furon ricevute le statue con gradissimo piacere e fueron gradite e lodate da tutta la Corte…*"[15].

Las cuatro partes del mundo conocidas en el siglo XVII están representadas cada una por una figura femenina sentada encima de un globo terráqueo, el cual lleva grabado un mapamundi del continente en cuestión que personifica. Asimismo cada una luce incrustaciones de pedrería a modo de collares, cinturones, etc., relacionada con su continente: diamantes y zafiros adornan la figura de Asia, América lleva esmeraldas, topacios África, y Europa rubíes y diamantes. Cada uno de los globos terráqueos descansa sobre tres animales característicos del continente. Así Europa lo hace sobre caballos, África sobre leones, Asia sobre camellos y América sobre caimanes. Por último, los animales se apoyan sobre una base de madera de tipo triangular y lados cóncavos, que cuenta con una inscripción que identifica a cada una de las esculturas.

Como ya se ha dicho en otras ocasiones, las figuras se basan en la *Iconología* de Cesare Ripa (lám. 2)[16], mientras que algunos de los aspectos estilísticos de éstas

---

11 Véase M.G. CEREZO SAN GIL, "Luca Giordano y el virrey Santisteban, un mecenazgo particular". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº XXVI (1986), pp. 73-88; V. LLEÓ CAÑAL, "El virrey IX Conde de Santisteban (1688-1696)", en J.L. COLOMER (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo de los virreyes en el siglo XVII*. Madrid, 2009, p. 455, doc. 1 y M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 468-473.

12 Santisteban había solicitado en 1689 la grandeza de España a Carlos II (M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 466 y 477, nota 69), gracia que éste le concederá el 27 de octubre de 1694 (Archivo de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Sección Histórica, legajo 290, doc. 12) pero la concesión no fue publicada hasta el 8 de julio de 1696 en Cédula Real firmada en el Palacio del Buen Retiro. Publicado por G. FUSCONI, ob. cit., pp. 216 y 220, nota 34.

13 G. FUSCONI, ob. cit., p. 218 y G.M. CEREZO SAN GIL, *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX Condes de Santisteban del Puerto*. Jaén, 2006.

14 Sobre la figura y obra de Lorenzo Vaccaro véase V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*. Napoli, Altrastampa, 2001.

15 B. DE DOMINICI, ob. cit., vol. II, p. 469.

16 Así, al hablar de Europa dice: "*Dona ricchissimamente vestita di habito Regale di più colori, con vna corona in testa & che sieda in mezo de due cornucopia incrociati… con la destra mano tiene vn bellissimo tempio*". Al referirse a Asia la describe como: "*Donna coronata di vna bellissima ghilanda di*

pueden deberse a la influencia que Luca Giordano, primero, y Francesco Solimena, después, ejercieron sobre los artistas del momento. Ambos realizaron series completas de los cuatro continentes y de hecho una de las realizadas por Giordano fue enviada en 1688 a Madrid para la decoración del Cuarto de la Reina en el Alcázar[17]. En éste se situarán seguramente en la Galería del Cierzo de la reina, donde en la Testamentaría de Carlos II constaban:

> "*[61] Ueintte Y nuebe Yguales de diferentes fabulas y tamaños de mano de Jordan Con marcos tallados Y dorados tasadas a seis mill Reales Cada Una, Unas Con Otras.... 174.000*"[18].

La Galería del Cierzo del Cuarto de la Reina del Alcázar fue uno de los espacios en los que más esfuerzos decorativos se hicieron en época de Carlos II[19]. Dado que la galería era una sala con unas dimensiones amplias y muy alargadas se prestaba bastante bien a la colocación en el centro de la misma de las cuatro esculturas de *Los Continentes*. Así se habría llevado a cabo un juego de las apariencias muy propio del Barroco, confrontando lo bidimensional de las pinturas con la tridimensionalidad de las esculturas de Vaccaro.

---

vaghi fiori & di diuersi frutti contesta, farà vestita di habito ricchissimo, tuto ricamato d'oro, di perle & altre gioie di stima; nella mano destra hauerà ramuscelli con foglie & frutti di cassia di pepe, & farofani, le cui forme si potranno veder nel Mattiolo, nel la sinistra terrà vn bellissimo & artificioso incensiero dal qual si veggia lesalare assai fumo. Apresso la detta donna vistarà vn camelo…". De América dice: "*Donna ignuda, di carnagione fosca, digiallo color misto, di volto terribile, & che un velo rigato di piú colori caladole de vna spatta á trauerso al corpo, le copri le parti vergognose… L'arco & le frezze sono proprie armi, che adoperano continuamente…*". Mientras que a África la representa como "*Vna donna mora quasi nuda "tiene vn Leone legato con vna fune… tiene vno scorpione nella destra, affisa in terra, nella sinistra vn cornucopia*". Véase C. RIPA, *Iconología*. Venetia, Apresso Nicolò Pezzana, 1669, pp. 418-422.

17 E. GONZÁLEZ ASENJO, ob. cit., p. 79. En las colecciones de Patrimonio Nacional se conservan las alegorías correspondientes a *África* (nº inv. 10055611), *Asia* (nº inv. 10055605) y *Europa* (nº inv. 10055610), habiendo desaparecido en el incendio de la embajada española en Lisboa de 1974 la pintura correspondiente a *América*. No obstante, de ésta se conserva una estampa de Juan Antonio Salvador Carmona que reproduce con exactitud el aspecto de la obra de Giordano (Patrimonio Nacional, nº inv. 10055260).

18 G. FERNÁNDEZ BAYTON, *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*. Madrid, Museo del Prado, 1985, vol. III, p. 22.

19 En 1685 se encargará a Claudio Coello, Isidro Arredondo, Antonio Palomino, Jan Van Kessel y Sebastián Muñoz la realización de diversas pinturas al fresco para el Cuarto de la Reina en el Alcázar. Con el tema del *Amor y Psique* se desarrollaron cinco escenas en la Galería del Cierzo de la Reina, siendo boceto para una de estas escenas el de *Psiquis viendo el rostro de Cupido* de Isidro Arredondo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) DIB/15/5/10 y pudiendo ser también un esbozo para alguna de ellas el dibujo anónimo que se conserva en la BNE DIB/15/9/13. Sobre estas decoraciones al fresco véanse D. GARCÍA CUETO, "Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano". *Jornadas de Arte e Iconografía Carlos II y el Arte de su Tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 259-270, A. RODRÍGUEZ REBOLLO, "A propósito de Luca Giordano: Los Reales Sitios durante el reinado de Carlos II. Una aproximación a través de los inventarios". *Jornadas de Arte e Iconografía Carlos II y el Arte de su Tiempo*. Madrid, 2013, pp. 117-118 y 130-131 y G. MARTÍNEZ LEIVA y A. RODRÍGUEZ REBOLLO, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid, Editorial Polifemo y CSIC, 2016, p. 84.



LÁMINA 1. *LORENZO VACCARO. Los Cuatro Continentes: África, América, Asia y Europa. Catedral de Toledo.*



LÁMINA 2. *CESARE RIPA. Los Cuatro Continentes: África, América, Asia y Europa (Edición de 1669).*

Aunque la fecha de realización de los *Cuatro Continentes* ha sido cuestión de debate, no hace mucho que definitivamente se estableció su realización en 1695[20]. Dado que, como ya hemos indicado, Santisteban fue nombrado grande de España en 1694 puede suponerse que éstas fueron encargadas a Vaccaro para ser enviadas a la corte como agradecimiento ante la concesión del máximo honor al que podía aspirar un noble español. Sin embargo, el virrey en vez de remitirlas al rey Carlos II mandó las esculturas a la reina Mariana de Neoburgo (lám. 3), gran aficionada como él a la platería y a la escultura[21]. El movimiento político del virrey no podía ser más acertado ya que gracias a esta dádiva hay que entender el nombramiento de éste, tras su regreso a la corte en marzo de 1696, como mayordomo mayor de la reina[22]. El regalo artístico como arma de persuasión política fue utilizado magistralmente por Santisteban, que de esta forma no sólo halagaba al rey sino que también conseguía el favor de su esposa.

La imagen de los monarcas ya había sido puesta en relación con los cuatro continentes con anterioridad. Ya en 1684 en el melodrama *Il Giustino*, representado en Nápoles con motivo del cumpleaños de Carlos II, se usaban los cuatro continentes como una alegoría del dominio del mundo por parte del soberano:

> "*viene un terremoto, si scuote il Mondo, e dividendosi in quattro parti mostra nel seno la statua del nostro Monarcha Carlo II, con Iº Europa, Asia, Africa, e America al suo piede, formando un altro Mondo sotto la statua comparendo in aria la Monarchia*"[23].

Esa misma imagen triunfante y gloriosa sobre el mundo era la que se transmitía en la *Genealogía de Mariana de Neoburgo*[24], una gran escultura de orfebrería y piedras preciosas cuyo segundo cuerpo estaba coronado por las

---

20 Aunque González-Palacios leyó en una de las monedas al pie de la figura de la estatua de *América* la fecha de 1691, véase A. GONZÁLEZ-PALACIOS, "L'America", en *Civiltà del Seicento a Napoli*. Napoli, Electa, 1984, vol. I, p. 318, cat. 5.10, más recientemente se ha releído la inscripción y comprobado que la fecha es la de 1695, véase F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 655-657, cat. 334. A este respecto véase también I.J. GARCÍA ZAPATA y L. ILLESCAS DÍAZ, ob. cit., p. 384.

21 La misma soberana ya había usado la platería como forma de agasajar. A este respecto véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en la Corte madrileña de los habsburgos a los borbones". *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Universidad de Murcia, 2003, p. 135 y G. MARTÍNEZ LEIVA, "La urna donada a San Isidro por la reina doña Mariana de Neoburgo". *Archivo Español de Arte* nº 305 (2004), pp. 85-93.

22 G.M. CEREZO SAN GIL, *Atesoramiento artístico…* ob. cit., p. 79.

23 L. DE FRUTOS, "Questo viceré…" ob. cit., p. 9.

24 La genealogía de la reina era otra de las joyas de la colección de la soberana. Tras su muerte fue legada por Mariana de Neoburgo en su testamento al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y allí se dispuso en la biblioteca del monasterio hasta que los franceses la expoliaron en 1809. Se conserva un dibujo atribuido a Lázaro Gómez por Barcia para ser grabado e incluido en el *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial…* de Fr. Andrés Ximénez y que fue grabado por Juan Minguet. El dibujo se conserva en la BNE, Dib/14/48/3 y el grabado está en colección particular madrileña. Sobre esta pieza véase la exposición virtual *Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XVIII*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2009, pp. 39-40, cat. 111. Enlace al catálogo virtual:

http://www.fundacionbancosantander.com/visita_virtual/dibujos_arquitectura/pdf/pdf_111.pdf (consultado: 10/05/2016).

"[Quatro Partes del Mundo] y sobre él sientan las quatro Partes del mundo con Coronas; y en la mano sus Insignias. Las que se miran de frente son la Europa y Asia, aquella con Cetro y Laurel, y un hermoso Cavallo al lado, sentada sobre una Cornucopia; y ésta sobre un Dromedario, ó Camello, con Incensario de oro en la mano: ambas tienen una cinta de oro, escrito en ella el nombre de la Reyna. A la parte opuesta están las otras dos: el África con la Cornucopia en una mano, y en la otra una Palma, sentada sobre un León; y la América sobre un Caymán, con Ballesta y Flechas en una Aljaba de oro"[25].

Remataba la escultura la figura de "*la Reyna Doña María Ana de Neobourg, la que se ve en pie muy gallarda y bien plantada, con Cetro en la mano, y adornada de Corona, Peto y Cintillo de oro, y Diamantes de muchos fondos"*[26]. Se pretendía, por tanto, a través de las artes proyectar una imagen renovada y triunfante de los soberanos, más próxima a los modelos exitosos del momento[27].





LÁMINA 3. *ANÓNIMO ITALIANO. Retrato de Francisco Benavides Dávila y Corella. RICHARD COLLIN. Retrato de Mariana de Neoburgo. Biblioteca Nacional de España, Madrid.*

25 A. XIMÉNEZ, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial…* Madrid, 1764, p. 204. La descripción del padre Ximénez de esta obra es extensísima y sumamente minuciosa. Recomendamos su lectura pp. 201-205.

26 Ibídem, p. 205.

27 A este respecto véase L. DE FRUTOS, "Questo viceré…" ob. cit., pp. 14 y ss.

Para saber que las esculturas de los *Cuatro Continentes* fueron propiedad de la reina Mariana de Neoburgo y no del rey es clave la testamentaría de Carlos II. En ella no se hace referencia a estas piezas al hablar de las obras pertenecientes al Cuarto del Rey, pero, sin embargo, al registrar las obras que se encontraban en el Cuarto de la soberana señalaba:

> "*Quattro Cajas Arquedas forradas por de fuera de terciopelo carmesí Con galon de oro falsso Con sus Cerraduras y quattro Aldauones dorados Cada Vna que esttaban abiertas Y dentro de ellas no se hallo nada; Y el dicho Aposentador (Gabriel de Silba) declaro que heran de las estatuas de las quatro partes del mundo que presento a la reina nuestra Señora el Señor Conde de Santtisteban Su maiordomo mayor*"[28].

En la testamentaría de Carlos II sólo se recogieron aquellas obras que pertenecían al soberano y que por tanto formaban parte del patrimonio real. Los bienes de las reinas eran considerados propios de éstas y, por tanto, las piezas presentes en su cuarto no se detallaban. Sin embargo, en la testamentaría de Carlos II, se hizo un recorrido por el cuarto de la soberana entre noviembre de 1700 y enero de 1701 en busca de piezas del rey que pudieran estar sirviendo de decoración en el de la reina sin que le perteneciesen. Es por ello que, por ejemplo, se detallaba la presencia en la "*Pieza donde Su magestad asiste el berano*" del cuarto bajo, de la *Virgen de Atocha* de Juan Carreño de Miranda (Museo Nacional del Prado, nº inv. P05536, en depósito en el Museo de Historia de Madrid) y se indicaba que pertenecía a la casa del rey[29]. Sin embargo, como vemos aquí, cuando se habla de las cajas de los *Cuatro Continentes* se especifica claramente que Santisteban las entregó a la reina, siendo por tanto obras que le pertenecían a ésta. Asimismo, la presencia de los estuches vacíos estaría indicando de igual modo que las esculturas estarían dispuestas en el Cuarto de la soberana sirviendo de decoración de sus aposentos. De hecho, cuando la reina abandonó el Alcázar de Madrid en enero de 1701 y se hizo inventario del cuarto superior de la soberana en él tan sólo estaban ya las obras que pertenecían al rey[30].

El 16 de enero de 1701 Mariana de Neoburgo abandonaba el Alcázar y se aposentaba en el Palacio del duque de Monteleón, quien acababa de ser nombrado su mayordomo mayor ante la dimisión en el cargo del conde de Santisteban en noviembre de 1700. Con ella llevaba sus pertenencias, las cuales también la acompañarían en su exilio a Toledo el 4 de febrero de 1701. En la ciudad del Tajo Mariana residirá

28 G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., p. 17, nº 39. Quiero agradecer al doctor Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas el haberme indicado la presencia de las cajas en la testamentaría. Sobre el hecho de que las cajas aparecían vacías en el inventario de Carlos II también hacen referencia I.J. GARCÍA ZAPATA y L. ILLESCAS DÍAZ, ob. cit., p. 386.

29 "*Ottra Pintura de nuestra Señora de Attocha Con marco dorado y tallado de dos Uaras Y media de alto de mano de Carreño que declaro el dicho Aposentador hera de la Cassa [del rey] Y que estaba en la Camara del dormitorio de la reyna nuestra Señora y se hauia Uajado a estta pieza tasada en Zinquienta doblones.... 50*". G. FERNÁNDEZ BAYTON, ob. cit., p. 17, nº 31.

30 Ibídem, pp. 21-24.

hasta agosto de 1706[31]. Para ella se había acondicionado el Alcázar de Toledo y allí en la "*prima thorre que cahia ala pta de la vola o pieça del mandatto*", es donde la reina tenía dispuestas:

> "*Las quatro partes del mundo, de platta en blanco, que figuran quatro cuerpos sobre quatro globos*"[32].

Junto a ellas también se encontraba "*la Genealogia de la reyna nra Sra Guarneçida de piedras finas, con una figura de plata que representa a su Mgd guarnezida de Diamantes la corona y collar*"[33], a la que ya hemos hecho referencia. Este dato lo hemos conocido gracias a la localización en el Archivo de la Fundación de Medina Sidonia de una "*Memoria de las alajas de platta y oro que consttan en el ynbentario que se yço en el alcazar de Toledo (desde el día seis de septt de 1706 y duro hasta el día 10 de noviembre de dho año)…*"[34], en la que se detallan las piezas de estos materiales que habían quedado en el edificio tras el destierro de la reina viuda a Bayona, Francia[35]. Lo precipitado de la salida de Mariana de Neoburgo de Toledo, el 22 de agosto de 1706, hizo que la soberana dejara la mayor parte de sus posesiones en el Alcázar llevándose consigo tan sólo sus joyas personales y algunos de los retratos de sus familiares. Pese al importante valor económico de las piezas y las penurias económicas de las que siempre se quejará por no percibir las cantidades que Carlos II le había dejado en su testamento[36], Mariana nunca reclamará que le sean llevadas estas

31 Sobre la estancia de Mariana en Toledo véase A. GARCÍA FERNÁNDEZ, ob. cit.; A. SANTOS VAQUERO, "Mariana de Neoburgo en Toledo". *Cuadernos de Historia Moderna* nº 36 (2011), pp. 151-175 y C. SANZ AYÁN, "La reina viuda Mariana de Neoburgo (1700-1706). Primeras batallas contra la invisibilidad", en J. MARTÍNEZ MILLÁN (coord.), *Las relaciones discretas entre las Monarquía Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. Madrid, 2008, vol. I, pp. 459-482.

32 Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS). Legajo 4950, pliego 1.

33 Ibídem. Véase nota 25.

34 El documento localizado es la revisión realizada en 1726 por orden de la reina y de su guardajoyas, Felipe de Solmar, de las alhajas que habían quedado en Toledo en poder de Don Lucas del Castillo, vecino de la ciudad, tras el incendio del Alcázar de Toledo por parte de las tropas aliadas en 1710. El documento original de 1706 no ha podido ser encontrado. AGFCMS. Legajo 4950.

35 Para más información sobre el exilio de la reina Mariana de Neoburgo en Bayona véase G. MARTÍNEZ LEIVA, "Mariana de Neoburgo. Cartas de un exilio". *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (Siglo XVI-XVIII)*. Actas del Congreso celebrado en la Residencia de La Cristalera. Madrid, 2002, vol. I, pp. 291-312; G. MARTÍNEZ LEIVA, "El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico". *Jornadas de Arte e Iconografía Carlos II y el Arte de su Tiempo*. Madrid, 2013, pp. 219-256 y G. MARTÍNEZ LEIVA, "Un palacio olvidado: Marracq, residencia en el exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo". *La extensión de la Corte: los Sitios Reales*. Congreso Internacional. (en prensa).

36 La reina Mariana nunca llegó a percibir la asignación de 400.000 escudos que Carlos II había estipulado en su testamento. Desde su viudedad, ésta estuvo percibiendo de Felipe V una cantidad de 50.000 escudos al año. En 1715 su sobrino elevó la cantidad que se le estaba dando a 200.000 escudos, pero ésta no era suficiente para poder hacer frente a los múltiples gastos que ocasionaba una corte tan numerosa como la suya. Así pues, viendo las grandes dificultades que tenían para sobrevivir, el 27 de mayo de 1721, Felipe V decretaba que: "*Deseando contribuir al alivio, y consuelo de la Señora Reyna Viuda Dª Mariana de Neoburg, mi tia, y para que pueda mantenerse con la decencia correspondiente a su*

piezas a Bayona, aunque siempre estará al tanto de ellas. La única de las obras dejadas en Toledo que hay constancia documental que le fue enviada a Bayona fue un objeto con mayor valor devocional que material, un relicario con el cordón y cilicio de San Francisco de Asís[37]. En junio de 1729 intentando asegurar la integridad de las piezas que estaban en Toledo, éstas pasarán a ser depositadas en el Convento de las Vallecas, sito en la villa de Madrid entre las calles Alcalá y Virgen de los Peligros.

La reina viuda residirá en Bayona hasta el 17 de septiembre de 1738, cuando su precario estado de salud hará que Felipe V autorice se vuelta a España. Mariana se alojará entonces en el Palacio del Infantado en Guadalajara, donde fallecerá el 16 de julio de 1740, sin habérsele permitido volver a pisar de nuevo Madrid. Las piezas almacenadas en las Vallecas pasarán entonces a la calle de la Libertad, lugar donde ya habían sido llevadas las que la reina trajo consigo de Bayona y habían permanecido con ella en Guadalajara[38]. De ellas se hizo inventario de entrega el 11 de enero de 1741 y la primera pieza descrita en este manuscrito son los *Cuatro Continentes* con una nota al margen que reza: "*Entregadas a la Santa Yglesia de Toledo, con orden de 14 de henero de 1741, de que se otorgó carta de pago en 8 de febrero de dicho año*" (véase documento 1). La extensa descripción de las figuras hace recuento de las piedras preciosas que las adornaban y de los desperfectos que éstas presentaban. Las piezas fueron tasadas en 297.500 reales, la suma más alta de cuantas obras artísticas, que no de joyería, se encontraban en los inventarios[39].

Como bien rezaba la nota al margen del inventario de las piezas que habían estado depositadas en el Convento de las Vallecas, las esculturas fueron entregadas a la Catedral de Toledo. Así lo había dejado dispuesto la reina viuda en una de sus últimas voluntades. A la muerte de Mariana de Neoburgo había dos testamentos válidos. El primero de ellos había sido realizado en Bayona el 19 de marzo de

---

persona. He venido a concederla para desde primero de enero de este año, el entero goce de los alimentos, a razón de los #quatrocientos mil ducados# que en cada un año la dejó asignados en su testamento el Sr. Rey D Carlos Segundo; Y mando que se la asista puntualmente con ellos…". Archivo General del Ministerio de Justicia (AGMJ). Secc. Casa Real, legajo 3, s.f. Aún con lo decretado Mariana tuvo serias dificultades para poder cobrar el dinero que le pertenecía.

37 "*[No se entregó un relicario por lo que dize la partida]: No se entrega un relicário que tenía el cordon y silizio de Nuestro Padre San Francisco de Asís, con su urna de cristal adornada de Angeles de bronze, nubes y coronítas de plata y su marco de bronze dorado, de dos terzias de alto y mas de media vara de ancho, con una tarjeta enzima de lo mismo, que tenía una caja forrada en papel jaspeado, y un pie levantado a modo de valador, cubierto de evano y palo santo; a causa de haver espresado el dicho D. Juan Manuel de San Vizente, lo remitió todo a la Serenísima Sra. Reina viuda difunta, D. Juan Manuel de San Vizente, su padre, en siete de febrero de mil setecientos y treinta...*". Partida perteneciente al "*Ymbenttario de los vines que estauan en el Combentto de las Ballecas, y entrega que de todo se hízo a Don Albertto Gomez de Andrade y Don Pedro Seogueíra y Andrade su sobrino… En 11 de Henero de 1741*". Archivo General de Palacio (AGP). Secc. Reinados, Felipe V, legajo 269, s.f.

38 Tanto el Inventario de bienes que quedaron en el Palacio del Infantado de Guadalajara como los depositados en las Vallecas se encuentran en el AGP. Secc. Reinados, Felipe V, legajo 269, s.f. Fueron dados a conocer por G. MARTÍNEZ LEIVA, *Mariana de Neoburgo. Una visión de su reinado y de su exilio*. Tesina inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2001, vol. II, pp. 275-356 y 381-421, documentos nº 24 y 26.

39 La tasación de las piezas se encuentra en AGP. Secc. Histórica, caja 137, s.f. publicada por A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 184.

1730. En éste se especificaban una larga lista de mandas pías y se establecía como su heredero universal al rey Felipe V. Sin embargo, el 17 de septiembre de 1737 se redactaba un nuevo testamento, también en Bayona, en el que se nombraba esta vez a su sobrina Isabel de Farnesio como heredera, y en el que se pedía:

> "*[Que se cumplan las mandas pías del primer testamento] Es mi voluntad sean validas las mandas pías en el todo, y por todo, manteniendo en eso solo dicho testamento, y quedando lo demas por rebocado, y de ningun valor, ni efecto. Fecho en el Palazio de San Miguel en diez, y siete de Septiembre de mil setezientos, y treinta, y siete. Yo la Reyna. Don Casimiro de Urtariz Marques de Urtariz*"[40].

Dentro de las mandas pías del primer documento había una que estipulaba:

> "*[Otro (legado) a la Virgen del Sagrario de Toledo]: Mando, y es mi voluntad que se le den a Nuestra Señora del Sagrario de Toledo, de las alhajas, que yo tenía en aquella ciudad, las quatro partes de el mundo, con las Joyas, o aderezos que tienen, y que me encomienden a Dios*"[41].

La última voluntad de la reina fue respetada y las obras fueron mandadas a la Catedral de Toledo, donde se recibieron el 8 de febrero de 1741, tal y como consta en la nota al margen del inventario de bienes de la reina (véase documento 1) y como también se dice en el inventario del Cardenal Lorenzana de 1790, documento que hace escasas fechas se ha dado a conocer y en el que se indica:

> "*… las quales quatro figuras recibieron los S.res. D.n. Pedro Clemente Arostegui dignidad de Tesorero y D.n. Pedro de Arizcun y Mendinueta, canónigos de esta S.ta. Yglesia Primada de la testamentaria de dha serenisima Reyna Viuda en virtud de poder y comisión de este Ylt.mo. Cabildo, de que otorgaron carta de pago en Madrid en ocho de Febrero de mil setecientos quarenta y uno*"[42].

Asimismo, en la extensa descripción que el Cardenal hizo de las piezas[43], se hace referencia a que tras su llegada a la catedral éstas se "aderezaron y limpiaron"[44].

---

40 Los testamentos de la Reina Mariana de Neoburgo se encuentran en el Archivo Histórico Nacional. Secc. Estado, legajo 2635, y fueron publicados y analizados por I. BARBEITO CARNICERO, "Testamentos de Mariana de Neoburgo". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 30 (1991), pp. 293-315. Copias de éstos se conservan en el AGMJ. Secc. Casa Real, legajo 3, expediente 908. Véase también G. MARTÍNEZ LEIVA, *Mariana de Neoburgo…* ob. cit., vol. II, p. 249, documento nº 22.

41 Ibídem.

42 Archivo de la Catedral de Toledo. Inventario de 1790, ff. 168v a 171v. Publicado por I.J. GARCÍA ZAPATA y L. ILLESCAS DÍAZ, ob. cit., p. 385.

43 Ibídem, pp. 386-387.

44 Ibídem, p. 386.

Mariana de Neoburgo (1667-1740) siempre tuvo muy presentes aquellos lugares que habían sido especiales para ella y Toledo, donde había residido cinco años y a cuya Virgen del Sagrario le profesó una enorme devoción[45], fue beneficiaria de uno de los mayores tesoros que la reina poseía el cual, afortunadamente, sigue conservándose en la actualidad en la catedral toledana.

Apéndice documental

Documento 1

Madrid. 1741, enero 11

"*Ymbentario de las Alajas y Vienes de la Serenísima Sra. Reyna viuda difuntta Dña. Mariana de Neoburg, que esttaban en el Combentto de las Ballecas, y entrega que de todo se hízo a Don Albertto Gomez de Andrade y Don Pedro Seogueíra y Andrade su sobrino… En 11 de Henero de 1741*".
AGP. Secc. Reinados, Felipe V, legajo 269, s.f.

"*Las quatro partes del Mundo delineadas en sus quatro glovos, todos de plata y enzima de cada uno ay una estatua, también de plata y la estatua que significa el Afríca está adornada de alguna pedrería, la que falta a las otras tres estatuas. Pero por dichos señores concurrentes a este ymbentario se dijo que haviendose entregado una caja de pino de una quarta y dedo de largo, y poco mas de sesma? de ancho, y una sesma de altto, precinttada con zintilla azul y sellada con diez y seis sellos de lacre negro, y dos zedulas en las dos tapas que dizen, es pedrería de las estatuas de las quatro partes del Mundo y estan firmadas con los nombres de D. Diego de Toledo Guzman y Calatayud y D. Joseph Lopez Juarez, y una "P" por seña. Por dicho Sr. D. Diego Bustillo, en presencia de todos los concurrentes a este ymbentario y entrega, se abrió y reconozió lo que tenía dentro dicha caja, y con efecto se halló ser pedrería del adorno de las otras tres estatuas; que a todo ello se le dá más puntual expresión en este ynventario con la coordinazión de la pedrería que se halló respectiva a cada estatua en la forma que se sigue:*

ESPLICACIÓN MAS POR MENOR DE LAS QUATRO FIGURAS QUE REPRESENTAN LAS QUATRO PARTES DEL MUNDO CON SU PEDRERÍA.

45 Durante sus años de matrimonio con Carlos II dos fueron las visitas que los reyes realizaron a la Virgen del Sagrario, una en 1697 y otra en 1698, para darle gracias por sus respectivos restablecimientos de salud. En ambas ocasiones los monarcas hicieron a la Virgen suntuosos presentes como un cordón de diamantes del que pendía un toisón de oro, un lazo de esmeraldas y diamantes, una sortija de oro y piedras preciosas o un vestido para la imagen, entre otras piezas de valor. Véase A. GARCÍA FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 72-77 y 84-92. Asimismo, durante su estancia en Toledo, ya como viuda, la reina asistirá dos veces al día a oír misa a la capilla de la Virgen del Sagrario, lo que trastocará el culto en la catedral. A este respecto véase A. SANTOS VAQUERO, ob. cit., p. 155.

Europa: [Entregadas a la Santa Yglesia de Toledo, con orden de 14 de Henero de 1741, de que se otorgó carta de pago en 8 de Febrero de dicho año]: Una figura que representa la Europa senttada sobre un glovo y a la parte de abajo tres cavallos todo hecho de plata, sobre una peana triángula de madera con sus cantoneras de plata, guarnezida con varios sobre puestos de oro y plata, en los quales ay ochenta y ocho diamantes y doscientos y quarenta y seis rubies; y en diez y nueve piezas sueltas del adorno de esta figura, se hallan doscientos y treze diamantes y ciento y setenta y un rubies, que en todos componen trescientos y un diamantes fondos, rosas y delgados, advirtiendo que dos de ellos estan suelttos; y los rubies componen en todos quatrocientos y diez y siette.

Asia: Otra figura que representa el Asía, sentada sobre un globo y a la parte de abajo tres dromedarios, todo de plata sobre una peana de madera con las cantoneras de plata, guarnezida la dicha figura con diferentes sobre puestos de oro y plata, en los quales ay al presente onze diamantes y doscientos y quarenta y ocho zafiros, dos o tres más o menos por estar dificil de contar; y así mismo se hallan sueltas veinte y ocho piezas correspondientes a la misma figura, guarnezidas con doscientos y sesenta y un diamantes, y trescientos y veinte y nueve zafiros con uno que está suelto, que en todos componen doscientos y settenta y dos diamantes fondos, rosas y delgados y quinienttas y setenta y siette zafiros.

Américas: Otra figura que representa la América, sentada sobre un glovo, y a la parte de avajo tres caimanes todo de plata, sobre una peana de madera con sus cantoneras de plata, guarnezida al presente, la referída figura, con varios sobre puestos de oro y plata, en los quales ay diez y ocho diamantes y seiscientas y diez y ocho esmeraldas; y assí mismo se hallan sueltas veinte y ocho piezas que corresponden a la misma figura, guarnecidas con doscientas y ochenta y ocho esmeraldas, y ciento y ochenta y ocho diamantes, que en todos componen doscientos y seis diamantes fondos, rosas y delgados, y novezientas esmeraldas.

África: Otra figura que representa la África, sentada sobre un glovo, y a la parte de avajo tres leones, todo de plata, sobre una peana triangular de madera, con sus cantoneras de plata, guarnecída, la referída figura con doscientos y treinta y ocho diamantes, y treszientos y settenta y quatro topazios, de los que la faltan algunos, sin que aya pieza suelta respectiva del adorno desta figura.

-Quatro cubiertas de tafetan carmesí doble maltratado, que son de las quatro estatuas antecedentes".

Por Real Orden de Carlos IV se convoca oposición al oficio de fiel contraste de Corte tras la muerte de Blas Correa (†1806)[1]

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

Introducción

La Junta de Moneda que Felipe V resolvió formar en 1728 y estableció por R.D. de 15 de noviembre de 1730 "*para entender, y conocer en lo perteneciente a toda clase de Personas que fabrican, y comercian los metales de oro, plata, casas de Moneda, Marcos, Pesos, y Pesas con que se reciben, y entregan (que es el peculiar manejo de fiel contraste)* […]"[2], justifica que la Junta de Comercio, Moneda y Minas[3] fuera el

1 Para la realización de este trabajo hemos contado con una ayuda de la Junta de Extremadura, canalizada a través del "Apoyo a los grupos de investigación catalogados", en el marco del equipo "Arte Moderno y Contemporáneo" (HUM012).

2 Archivo General de Simancas (en adelante, AGS). Consejo Supremo de Hacienda (CSH), Junta de Comercio y Moneda (JCyM), leg. 319, exp. 40, s.f., tomo la referencia del título que se le concederá a Pedro Colomo el 8 de diciembre de 1806 como fiel contraste de Corte. Se conserva una copia del R.D. de 1730 en la Academia de la Historia. Col. Pellicer, Tº XIX, 9/4073, ff. 3-6.

3 Para la evolución de este organismo, y su legislación, *vid.* J.M. DE FRANCISCO OLMOS, *Los miembros del Consejo de Hacienda (1722-1838) y Organismos Económico-Monetarios*. Madrid, 1997, p. 269. En lo que respecta a la repercusión que tuvo la creación de la Junta de Comercio y Moneda para las platerías, es suficientemente significativo lo que al respecto recogía Ramírez de Arellano en 1915, cuando afirmaba que "[…] *la Junta de Comercio y Moneda* [...] *quitó a las platerías muchos de sus privilegios,* […] *despojándolas, entre otras cosas, de sus contrastes, que hasta entonces eran nombrados por los Ayuntamientos, y recaían en los plateros más hábiles y prestigiosos, y en adelante se le imponían personas extrañas a la población y desconocedoras de ella*": R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, pp. 138-139.

organismo encargado de supervisar la oposición que el rey convocó en los primeros meses de 1806 para cubrir la vacante de Blas Correa como fiel contraste de oro y plata de Corte, tras su repentino fallecimiento acaecido el día 20 de abril de ese año[4]. Este cargo lo había desempeñado "*en virtud del Real titulo que se le expidió el 28 de enero de 1783, y se le confirio por S.M. a consulta de la Junta General de Comercio, y Moneda de 23 de diziembre de 1782, gozando el salario de 25.000 maravedis al año que havian disfrutado sus antecesores pagados de Penas de Cámara de este Tribunal, con los derechos de arancel que estan asignados, y parte con el Contraste marcador de Plata, y tocador de Oro que nombra la Villa de Madrid, desempeñando unidos en una misma oficina las obligaciones de estos oficios*"[5]. Recordemos que esta unificación se había producido el 12 de junio de 1765 por Real Orden de Carlos III, promulgada a instancias de la Junta de Comercio y Moneda[6].

La muerte repentina de Correa hizo que su viuda, Josefa Bachiller, solicitara una ayuda económica ante la difícil situación en la que habían quedado ella y sus dos hijos menores, contando el mayor tan solo 11 años de edad. Reclamaba que el nuevo contraste de Corte se hiciera cargo de contribuir a su sustento con 6 reales diarios, al igual que había hecho su marido con Ángela Arroyo, viuda de su antecesor Eugenio Melcón, desde que éste falleciera en 1783 hasta la muerte de su viuda ocurrida el 7 de julio de 1791. Para ello, en la solicitud que la citada Josefa Bachiller elevaba el 22 de abril de 1806, incluía una relación de los puestos que había desempeñado su marido Blas Correa: real título de ensayador de oro y plata y demás metales de las reales casas de Moneda y Minería (19 de julio de 1767); fiel contraste de la Villa de Madrid (nombramiento de 22 de enero de 1768) y de Corte (28 de enero de 1783, siendo recibido por la Junta de Comercio el 1 de febrero), cargo este último al que accedió tras fallecer Melcón[7]. Recordemos que la trayectoria de Correa se remontaba a 1755[8].

Su compañero ***Antonio Sebastián de Castroviejo (†1819)***, "*ensayador de estos Reynos y Fiel contraste marcador de plata y de oro de esta villa*", solicitó el 6 de mayo de 1806 la plaza vacante de Correa, "*contemplandose el exponente con la idoneidad necesaria para su desempeño, como lo ha acreditado por espacio de veinte y dos años* [-y varias reelecciones-] *que exerce el actual destino en compañia del*

4 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 22 de abril de 1806, comunicado de Antonio de Castroviejo. La forma repentina de fallecer también se recoge en la solicitud que el platero Manuel Rey Fernández elevó el 21 de abril para hacerse con la plaza; y en la que cursó el día 23 José Paulino de Lizasoain para sus hermanos Manuel y Bernardo.

5 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., los datos figuran en el primer folio del expediente; también se recoge en el acuerdo que la Junta de Comercio y Moneda elevó al rey con fecha de 21 de mayo de 1806 para que procediera a convocar oposición a la plaza vacante.

6 F.A. MARTÍN, "Contrastes y marcadores de la platería madrileña en el siglo XVIII". *Villa de Madrid* nº 77 (1983), p. 28. Este nuevo sistema de marcaje ya lo apreciaba E. CAMPS CAZORLA, "Las fechas en la platería madrileña de los siglos XVIII y XIX". *Archivo Español de Arte* t. XVI, 56 (1943), p. 94.

7 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 22 de abril de 1806.

8 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 275.

difunto, con la puntualidad y exactitud que es notorio"[9], y teniendo en cuenta además "*que en las vacantes anteriores ha sido regularmente promovido por S.M. á la Contrastia de Corte, como lo fue Correa*"[10]. Antonio de Castroviejo desempeñaba el puesto de contraste de Villa desde que en 1783 -hacía 23 años, por tanto- sucediera a Blas Correa, quien a su vez había sustituido a Félix Leonardo de Nieva; éste, junto a Eugenio Melcón, habían sido los primeros artífices en utilizar el nuevo sistema de marcaje unificado en 1765 por Carlos III[11].

Las solicitudes de la plaza

Es interesante apreciar que al día siguiente de fallecer Correa la Junta de Comercio y Moneda empezó a recibir las solicitudes para ocupar la plaza vacante; procedían además de un amplio elenco de artífices que no llegaban a reunir muchos de ellos los requisitos para su desempeño, según recogerá el colegio madrileño de San Eloy en su denuncia de 28 de mayo[12]. Así se comprueba en la solicitud que a tal efecto elevó el 21 de abril de 1806 ***Felipe Paredes de Rivapalacio***, tasador de joyas en la Corte[13]. Y en la que presentó ese mismo día el platero ***Manuel Rey Fernández*** sin dar constancia de ningún mérito[14]. Tampoco lo hizo el platero madrileño ***Antonio Cisneros***, quien se limitó a constatar que era hermano político de Juan Bautista Soto, renombrado diamantista de cámara de S.M[15].

El 23 de abril de 1806 era el presbítero José Paulino de Lizasoain quien se remitía a la Junta solicitando la plaza para uno de sus dos hermanos, ***Manuel y Bernardo Lizasoain***. Del primer artífice consta que había pasado "*todos los cargos en la plateria de Madrid*", alcanzado el título de ensayador, y desde el año 1790 ejercía como

9 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 6 de mayo de 1806.

10 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, 21 de mayo de 1806.

11 F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 28. De la trayectoria que Correa y Castroviejo desempeñaron en Madrid citemos, por ejemplo, los ensayes que hicieron en 1792 para el Real Gabinete de Historia Natural: M.A. CALATAYUD ARINERO, *Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1787-1815)*. Madrid, 2000, p. 60. Y los trabajos que realizaron para el monasterio de El Escorial: el 4 de octubre de 1792 está fechada la relación y coste de las obras en plata que hicieron para la urna de la imagen de la Virgen de san Pío V; y a finales de 1794 reconocieron y pesaron una lámpara y una urna, ambas de plata, también para la citada imagen mariana. Archivo de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Caja XXIX, Exp. 51 (4/X/1792) y Exp. 75 (13/XI y 30/XII/1794). Sobre los instrumentos de un contraste, *vid.* F.A. MARTÍN, "Félix Leonardo de Nieva y sus útiles de contraste de oro y plata", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 165-166.

12 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 28 de mayo de 1806, a la que luego nos referiremos.

13 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 21 de abril de 1806. De la actividad de Felipe Paredes sabemos que el 30 de septiembre de 1802 se había encargado de tasar 80 joyas de la duquesa de Alba, que valoró en 162.449 reales: J. EZQUERRA DEL BAYO, *La Duquesa de Alba y Goya: estudio biográfico y artístico*. Madrid, 1959, p. 234.

14 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 21 de abril de 1806.

15 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 23 de abril de 1806. Sobre Juan Bautista Soto puede verse, entre otros trabajos, el de A. PERERA, "Carlos IV, 'Mecenas' y coleccionista de obras de arte". *Arte Español* t. XXII (1958), p. 32.

fiel contraste en la Real Aduana de Cádiz[16]. Su hermano Bernardo Lizasoain disfrutaba, asimismo, del título de ensayador, y desde hacía ocho años estaba facultado para ayudar a Manuel "*y hacer sus beces en ausencias y enfermedades*"; y "*todas las operaciones de su empleo, por la intima y necesaria relación que tienen* […][,] *han suplido el exacto examen de los tres ensayadores de esta Casa de Moneda de Madrid, mereciendo siempre su aprobación*". El presbítero también señalaba que, tras la "*repeticion de calamidades, asi de guerra, como de peste*" (1800) en dicha ciudad de Cadiz, les faltó el ejercicio de su empleo y en consecuencia los medios necesarios para subsistir, "*quedando abrumados de nuebas y gravísimas obligaciones para la precisa manutencion de muger y siete hijos; y todo por no tener su empleo consignacion de sueldo, sino los derechos de Arancel, en sus respectivas operaciones*". Ante esta maltrecha situación, el solicitante reclamaba la plaza vacante para "*alguno de dichos sus dos hermanos*"; sin embargo, lo cierto es que había remitido la instancia sin conocimiento de los afectados, que terminaron manifestando su imposibilidad de desempeñar el cargo, lo que deparó la consecuente renuncia que José Paulino tuvo que elevar con fecha de 8 de mayo de 1806[17].

Fueron los Lizasoain una familia de hermanos procedentes de Navarra, en la que casi todos ejercieron el arte de la platería. Manuel aprendió el oficio con Miguel Antonio (†1779), que debía ser el mayor, hasta que en 1765 continuó su aprendizaje con Joaquín Ripando, platero de oro. Como tal fue aprobado el 29 de enero de 1771, lo que le facultó para abrir la tienda que situó en la calle de la platería, junto a la de Antonio Sebastián de Castroviejo, donde se formaron dos aprendices que no llegaron a superar el examen de maestría. El último dato del que se tiene constancia corresponde a la lista de plateros de oro aprobados que figura en el informe presentado a la Junta de Comercio y Moneda en 1786[18], poco antes de su traslado a Cádiz. Por su parte, Bernardo Lizasoain ingresó el 24 de junio de 1773 en la Hermandad de Mancebos Plateros de Madrid, y se le reconoció como oficial en la matrícula que se hizo el 18 de febrero de 1779 por orden de la precitada Junta, según recoge el profesor Cruz Valdovinos[19].

La petición que elevó ***Francisco Antonio Martínez Valdés*** con fecha de 30 de abril de 1806, es de lo más interesante por los datos que aporta de sí mismo[20]. Afirma ser maestro platero examinado desde hace más de 34 años en la villa de Madrid, con obrador abierto en la casa titulada de Santa Teresa, plazuela de los Trujillos, junto a la parroquia de San Martín[21], "*en cuio tiempo ha acreditado su conducta, honrado*

16 Efectivamente, el 23 de marzo de 1790 se agregó a la oficina de ensayes de la Casa de Moneda de Madrid, y por R.O. de esa misma fecha fue destinado como fiel contraste a la Aduana de Cádiz. J. PELLICER I BRU, *Glosario de Maestros de Ceca y Ensayadores (Siglos XIII-XX)*. Madrid, [1975[1]] 1997[2], p. 274.

17 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 23 de abril y 8 de mayo de 1806.

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros navarros de los siglos XVI, XVII y XVIII en Madrid". *Príncipe de Viana* n[os] 134-135 (1974), pp. 198-200, de donde proceden los datos apuntados.

19 Ibídem, p. 198.

20 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 30 de abril de 1806.

21 En este taller debió formarse Félix Gómez, examinado en la especialidad de platero de oro el

parecer y suficiencia"; y aporta como referencias la comisión que recibió de la Junta de Comercio y Moneda hacia 1782, "*para que examinase a un platero frances de la vecindad de Cadiz, cuia plateria asi como la de Madrid se havian negado á examinarle; y la operación* [,] *que duró ocho días* [,] *se hizo a satisfaccion y presencia de dos ministros de la misma Real Junta*". Asimismo, añade que en 1797 el marqués de Santa Cruz le nombró tasador por parte de la Corona para valorar "*los famosos floreros de plata que havian echo para la Real Capilla de Palacio*", lo que permitió finalizar el proceso judicial que se había abierto contra la casa del rey por el justo precio de su valor. No era la primera vez que trabajaba para la Corona; en marzo de 1789 había recibido de S.M. la facultad para "*rifar una preciosa coleccion de exquisitas piezas de vaxilla de plata*" valorada en 325.720 reales, que a partir de entonces permanecerían expuestas en el taller de nuestro platero[22]. Con posterioridad, y vinculado a la Casa Real, Fernando Martín le documenta en 1816; y en 1818 es ya su único hijo y heredero, José, el encargado de cobrar lo que aún se le adeudaba a su padre por las alhajas que hizo para la parroquia ministerial de Palacio[23]. Junto a esta serie de datos, Martínez Valdés dejaba constancia -en su solicitud a la plaza- que hacía más de 20 años que era "*platero de la Secretaría de Guerra*", miembro del "*cuerpo colegiado de caballeros hijos-dalgo de esta Corte*", y que había sido discípulo del fallecido Blas Correa, por lo que era el más indicado para ocupar su vacante.

El platero ***Cipriano Gómez (nació en 1772)*** se remitía a la Junta el 22 de mayo de 1806 intentando hacer valer su trayectoria para alcanzar el cargo. Declara hallarse "*apto para su desempeño con 20 años de práctica en los metales y 10 de ellos maestro en obrador público;* [y] *haber sido académico en la Real de San Fernando*". Asimismo, consta que fue discípulo de ensayador de Alejandro Villalva, "*y mathemático en el Real Sitio del Buen Retiro* […][,] *con cuios estudios y práctica se halla theórico y práctico en lo perteneciente al arte de tocador de oro y marcador de plata*". Para atestiguar este último dato señalado, el platero aportó un certificado del matemático, astrónomo y escolapio luego secularizado Salvador Jiménez Coronado (1747-1813), primer director del Real Observatorio Astronómico de Madrid, de 18 de mayo de 1806, donde consta que Cipriano Gómez había asistido en 1797, "*oficial que entonces era de platero en esta Corte*", a las enseñanzas de aritmética y geometría que habían sido establecidas para la instrucción de los artistas[24]. Sin embargo, y en lo que respecta a su cargo de académico en San Fernando, ningún dato consta en

28 de junio de 1804: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero d 1808)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012.* Murcia, 2012, p. 168, nº 102.

22 *Gazeta de Madrid* nº 25, viernes 27 de marzo de 1789, p. 223. La rifa se prolongaría durante varios meses, pues aún no había concluido en el mes de octubre, según recoge el *Diario de Madrid* nº 284, domingo 11 de octubre de 1789, p. 1135.

23 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 404.

24 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 18 y 22 de mayo de 1806. Con respecto a los inicios del Real Observatorio Astronómico de Madrid, remitimos al trabajo de A. FERNÁNDEZ ALBA, *El Observatorio Astronómico de Madrid de Juan de Villanueva arquitecto*. Madrid, 1979, p. 18.

la institución sobre el artífice[25]. En 1820 sabemos que vivía en el número 16, bajo, de la calle San Antón; que era de 48 años de edad y platero de profesión, nacido por tanto en 1772[26].

Citemos, por último, a los artífices que elevaron durante los meses de abril y junio de 1806 su solicitud a la plaza y luego también firmaron la oposición: Isidro Ramos del Manzano (21/IV), Francisco Paredes (21 y 24/IV), Estanislao Robledo (23/IV), Jerónimo Calvo (23 y 24/IV), Pedro Ignacio Colomo (25/IV), Antonio Rafael Narváez (26/IV) y Manuel López Recuero (18/VI)[27].

La convocatoria de la oposición

Las muchas solicitudes recibidas en la Junta para cubrir el puesto vacante, determinaron la decisión que ésta tomó y comunicó el 21 de mayo de 1806 a D. Miguel Cayetano Soler y Rabassa (1746-1808), secretario de Estado y del Despacho de Hacienda (1798-1808), para que se procediera, ante "*la necesidad de asegurar el acierto en la elección*", a "*llamar a concurso*" a los postulantes para que éstos se examinaran ante los ministros nombrados por la Junta, que así se lo proponía a S.M., al tiempo que Soler y Rabassa solicitaba -el 9 de junio- a dicha Junta "*los informes secretos sobre la conducta y circunstancias de los pretendientes*" [28]. El colegio de San Eloy ya había pedido mantener sus competencias para emitir dichos informes, aspecto que habría de cuidar en extremo con algunos de los solicitantes, "*unos por ser extraños, y desconocidos del colegio, otros por ser oficiales jóvenes, sin experiencia, ni aquellas disposiciones necesarias que se requieren*" para el desempeño del oficio, según consta en el documento remitido el 28 de mayo[29].

El rey dispuso que se procediera mediante "*un examen de los pretendientes ante los señores ministros de la Junta General de Comercio y Moneda*", que nombró para tal efecto a Manuel Ortiz, superintendente de la Real Casa de Moneda[30], y a Manuel

25 De haber sido académico su nombre constaría en alguna de las juntas celebradas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y no es así. *Vid.* C. BÉDAT, *Los académicos y las juntas. 1752-1808.* Madrid, 1982.

26 *Diario de Madrid* nº 358, sábado 23 de diciembre de 1820, p. 875.

27 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 21, 23, 24, 25 y 26 de abril, y 18 de junio de 1806; los documentos no están ordenados por fecha.

28 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 21 de mayo (acuerdo y comunicado de la Junta); 2 (propuesta de la Junta a S.M.) y 9 (solicitud de Soler) de junio de 1806.

29 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 28 de mayo de 1806, donde aparecen como firmantes los plateros Ezequiel Ángel de Moya (1760-1815), Juan Vilar (documentado 1799 y 1809), Narciso Severo Soria, Pedro Gómez de Velasco (documentado entre 1799 y 1829), Tomás Martín, y Mateo Martínez como secretario. Algunos de estos plateros figuran como maestros en 1808 y 1861: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., pp. 170 (nº 153) y 171 (nºs 161 y 176); ÍDEM, "Relación de plateros activos en Madrid en 1861", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, p. 171 (nº 117). A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., pp. 276-277 y 279.

30 J. SEÑÁN Y VELÁZQUEZ, *Guia ó Estado general de la Real Hacienda de España. Año de 1817*. Madrid, s.a. [1817], *Primera Parte*, p. 66, donde consta también su pertenencia al Consejo de S.M.

de Lamas, ensayador y marcador mayor de los reinos, y ambos del Consejo de su majestad, ministros de la dicha Junta General[31] y jueces comisionados al efecto. Así consta en la carta que don Manuel del Burgo y Munilla, secretario supremo del Consejo de Hacienda, les remitió con fecha de 27 de junio de 1806 -fecha de su nombramiento[32]- "*dejando á sus luces, y discernimiento el exercicio en que hayan de ensayarse los concurrentes, orden del examen, y señalamiento de término en el qual deben presentarse los opositores: término que podrá publicarse en Madrid, y en las provincias para noticia de los ynteresados por medio de los subdelegados respectivos; quedando también al prudente discernimiento de V.SS. el uso de aquellos medios que en razón de providad y exactitud estimen conducentes para proponer su concepto al tribunal*"[33].

Manuel Ortiz y Manuel de Lamas firmaron el edicto el 24 de julio de 1806 haciendo pública la convocatoria de la oposición en los siguientes términos (lám. 1):

> "[…] *Hacemos notorio que por quanto por Real órden se ha servido S.M. mandar que para la eleccion de Fiel Contraste, Marcador de Plata, y Tocador de Oro de Corte preceda un exámen de los pretendientes, serán admitidos á él quantos concurran, en inteligencia. Lo I.º Que todos los Opositores presenten*

31 *Almanak Mercantil ó Guia de Comerciantes para el año de 1808*. Madrid, s.a. [1808], p. 415; J.M. DE FRANCISCO OLMOS, ob. cit., p. 306.

32 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 27 de junio de 1806, donde consta que, en primera instancia, también había sido nombrado juez del proceso el químico Domingo García Fernández (1759-1829), quien había renunciado el 18 de junio aduciendo para ello que tenía que trasladarse "*á las Fabricas de Salitre de Castilla la Vieja y a las Salinas de Poza*" de la Sal (Burgos).

33 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., carta firmada en Madrid el 27 de junio de 1806. El nombramiento Manuel de Lamas (†1812) obedecía desde luego a la larga experiencia que tenía como ensayador en la ceca de Madrid. Catalina Adsuara cita que el 2 de noviembre de 1787 fue trasladado de la sevillana a la madrileña con el cargo de ensayador interino, puesto al que se incorporó el 23 de noviembre del mismo año; debió responder esta decisión al suceso que recoge la R.O. de 10 de enero de 1788, en virtud de la cual sabemos de la disposición por la que Manuel de Lamas debía poner en las monedas la inicial de su nombre en sustitución de las iniciales de los dos ensayadores propietarios, que habían sido suspendidos de su empleo el año anterior de 1787, lo que, en última instancia, conllevó a que accediera a dicho cargo en propiedad el mes de septiembre de 1789. El 23 de mayo de 1798 fue ascendido a ensayador mayor tras la jubilación de Pedro Cano. Asimismo, la experiencia que tenía nuestro artífice en el tratamiento de los metales había quedado puesta de manifiesto en la carta que escribió el 24 de febrero de 1805 y dirigió al benedictino fray Liciniano Sáez (1737-1809), miembro de número de la Real Academia de la Historia, sobre la "*ley, peso y valor de las monedas moriscas, cordobesas, marroquíes y granadinas, y su correspondencia con las del señor don Cárlos quarto*", publicada en 1805 en la tercera de las obras que Sáez dedicó a las monedas, y cuyo reconocimiento en los círculos intelectuales fue unánime. *Vid.* Fr. L. SÁEZ, O.S.B., *Demostracion Histórica del verdadero valor de todas las monedas que corrian en Castilla durante el reinado de Enrique IV y su correspondencia con las del señor D. Cárlos IV*. Madrid, 1805, pp. 340-342. Catalina Adsuara recoge como fecha de la carta el 3 de marzo de 1792 (que nosotros hemos tomado a partir de la citada publicación): A.R. de CATALINA ADSUARA, *La Antigua Ceca de Madrid. Aproximación a su Historia*. Madrid, 1980, pp. 84-85. Sobre la repercusión de la obra citada, *vid.* Fr. L. MATÉ SADORNIL, O.S.B., "El Padre Liciniano Sáez, Archivero de la Cámara de Comptos Reales". *Príncipe de Viana* n^{os} 150-151 (1978), p. 108; y pp. 107-108 para el conjunto de la obra referida.

dentro del término de quarenta días contados desde la fecha de este Edicto ante el infraescrito Escribano Comisionado un Memorial en que hagan presente su solicitud.

II.º Que han de ser examinados cada uno con separación por Teórica y Práctica, en lo correspondiente al Oficio de Contraste, executando operaciones que se les asignen y tengan por convenientes, como Ensayadores que han de ser, segun lo resuelto por S.M.

III.º Que el Oficio á cuya Oposicion se comboca se halla dotado con el salario de 25.000 maravedís anuales en penas de Cámara de la referida Real Junta, y con los derechos que devenga sujetos al Arancel que rige, baxo la obligación de servirlo por su propia persona, quien lo obtuviere, no cometiéndolo á otra alguna; asistiendo diaria y puntualmente en la Oficina donde lo hubiere de exercer y usar, y quedando impedido de poder comprar por sí, ni por tercera persona Oro, Plata, Perlas, Piedras, ni otras cosas de las que llevaren á pesar ó tasar.

Los exámenes se harán en la Real Casa de Moneda, y tendrán principio pasados los quarenta dias que van señalados, en cuyo intermedio se presentarán los Opositores al Escribano, quien les notificará el órden que debe seguirse y demas que convenga.

Y para que llegue á noticia de todos fíxense copias de este Edito en esta Corte, en las Capitales de Provincia, y donde hay Colegio de Plateria, autorizadas y firmadas del infrascrito Escribano de Cámara habilitado, y de diligencias de dicha Real Junta. Madrid veinte y quatro de Julio de mil ochocientos y seis […]”[34].

Una vez convocada la plaza, los aspirantes tenían un plazo de 40 días para presentar su solicitud de participar en el concurso ante el escribano del rey comisionado al efecto, Antonio Sánchez; el plazo expiraba el 2 de septiembre. En el edicto se señala que cada uno de los opositores habría de examinarse de forma separada, y que la prueba consistiría en una parte teórica y otra práctica. De igual forma, consta el salario que percibiría quien obtuviera la plaza, 25.000 maravedís anuales, no pudiendo adquirir a partir de entonces oro, plata, perlas o piedras preciosas. La oposición tendría lugar en la Real Casa de Moneda de Madrid, situada entonces en la calle Segovia[35].

34 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., edicto de 24 de julio de 1806, del que se conserva copia manuscrita y un ejemplar impreso de los que se enviaron a los distintos lugares señalados.

35 R. de MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid, 1831, pp. 229-230; P. de RÉPIDE, *Las calles de Madrid.* Madrid, 1985 -5ª ed.; la primera edición es de 1971-, p. 713.

EDICTO.

DON MANUEL ORTIZ, DEL CONSEJO DE S. M., Superintendente de la Real Casa de Moneda de esta Corte, y Don Manuel de Lamas, tambien del Consejo de S. M., Ensayador y Marcador mayor de los Reynos, Ministros de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas, y Jueces Comisionados por ella para la Oposicion al Oficio de Fiel Contraste, Marcador de Plata, y Tocador de Oro de Corte, vacante por muerte de Don Blas Correa.

SELLO QVARTO, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y SEIS.

Hacemos notorio que por quanto por Real órden se ha servido S. M. mandar que para la eleccion de Fiel Contraste, Marcador de Plata, y Tocador de Oro de Corte preceda un exámen de los pretendientes, serán admitidos á él quantos concurran, en inteligencia. Lo I.° Que todos los Opositores presenten dentro del término de quarenta dias contados desde la fecha de este Edicto ante el infrascrito Escribano Comisionado un Memorial en que hagan presente su solicitud.

II.° Que han de ser exâminados cada uno con separacion por Teórica y Práctica, en lo correspondiente al Oficio de Contraste; executando las operaciones que se les asignen y tengan por convenientes, como Ensayadores que han de ser, segun lo resuelto por S. M.

III.° Que el Oficio á cuya Oposicion se comboca se halla dótado con el salario de 25∂ maravedis anuales en penas de Cámara de la referida Real Junta, y con los derechos que devenga sugetos al Arancel que rige, baxo la obligacion de servirlo por su propia persona, quien lo obtuviere, no cometiéndolo á otra alguna; asistiendo diaria y puntualmente en la Oficina donde lo hubiere de exercer y usar, y quedando impedido de poder comprar por sí, ni por tercera persona Oro, Plata, Perlas, Piedras, ni otras cosas de las que llevaren á pesar ó tasar.

Los exâmenes se harán en la Real Casa de Moneda, y tendrán principio pasados los quarenta dias que van señalados, en cuyo intermedio se presentarán los Opositores al Escribano, quien les notificará el órden que deba seguirse y demas que convenga.

Y para que llegue á noticia de todos fixense copias de este Edicto en esta Corte, en las Capitales de Provincia, y donde haya Colegio de Plateria, autorizadas y firmadas del infrascrito Escribano de Cámara habilitado, y de diligencias de dicha Real Junta. Madrid veinte y quatro de Julio de mil ochocientos y seis. = Manuel Ortiz. = Manuel Lamas. = Antonio Sanchez. =

Es Copia de su original de que ~~doy fé~~. Madrid dicho dia.

Antonio Sanchez.

SELLO QVARTO, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y SEIS.

Edicto para la Oposicion al Oficio de Fiel Contraste de Corte, con término de 40 dias.

LÁMINA 1. *Edicto con la convocatoria de la oposición a la plaza de fiel contraste de Corte. Madrid, 24 de julio de 1806.*

En la convocatoria también se recoge que los edictos habrían de ponerse tanto en la Corte como en las capitales de provincia "*y donde hay Colegio de Plateria*"[36], lo que no deja de ser un dato muy interesante porque nos permite conocer la existencia de dicho colegio, en la fecha referida, al menos en Alcaraz, Almagro, Antequera, Astorga, Ciudad Rodrigo, Écija, Ferrol, Figueras, Villanueva de los Infantes, Jerez de la Frontera, Logroño, Mondoñedo, Puerto de Santa María, Reus y Ronda[37]. Según se recoge en la diligencia que el escribano Antonio Sánchez rubricó el 28 de julio, durante este día y los dos anteriores había procedido al envío de "*ejemplares impresos del edicto*" a las distintas ciudades y juzgados de España, "*y ademas se han fixado en esta Corte en los sitios publicos acostumbrados de ella en dicho dia veinte y cinco seis exemplares*" del mismo[38], del que se imprimieron un total 60 copias en el establecimiento de Ramón Andrés Ruiz, impresor de la Corte[39].

Los candidatos firmantes de la oposición

Entre los candidatos que optaron al cargo de fiel contraste de Corte, y por razones obvias, hubo un elevado número de maestros que ya trabajaban como ensaya-

36 Esta obligación ya se recogía en la carta que el escribano Antonio Sánchez firmó en Madrid el 7 de julio de 1806: AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f. El referido edicto se envió a la "[…] *yntendencia de Valencia, id de Zaragoza, id de la Coruña, justicia de Santiago, id del Ferrol, id de Lugo, iden de Mondoñedo, id de Obiedo, id de Bilbao, yntendencia de Sevilla, correxidor de Ezija, Alcalde mayor de Jerez de la Frontera, governador de Cadiz, id del Puerto de Santa María, id de Ciudad Rodrigo, id de Figueras, id de Malaga, id de Ynfantes, id de Almagro, justicia de Antequera, iden de Cartajena, id Astorga, id de Reus, id de Ronda, iden de Alcaraz, iden de Santander, iden de Logroño, yntendencias de Cordoba, iden de Jaen, Murcia, Leon, Zamora, Abila, Toro, Palencia, Toledo, Badajoz, Palma de Mallorca, Granada, Salamanca, Cuenca, Ciudad Real, Segovia, Valladolid, Burgos, Gudalajara, y Soria* […]".

37 Para diferenciar las capitales de provincia del resto de localidades, hemos utilizado la división de España que quedó plasmada a finales del siglo XVIII en el nomenclátor titulado *España dividida en Provincias e Intendencias*, referido al día 22 de marzo de 1785 y publicado en la Imprenta Real de Madrid en 1789. Asimismo, hemos tenido en cuenta las provincias marítimas que se establecieron en 1802 (Cádiz, Málaga, Cartagena, Alicante y Santander). Y la obra de J. CANGA ARGÜELLES, *Diccionario de Hacienda*. T. IV. Londres, 1827, pp. 417-420, donde incluye una división que debe referirse a finales del siglo XVIII, ya que no tiene en cuenta la citada reforma de 1802. Todo ello fue el precedente inmediato, como es bien sabido, de la división territorial que Javier de Burgos estableció en 1833.

38 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., diligencia fechada el 28 de julio de 1806 y rubricada por el escribano Antonio Sánchez. En el expediente que obra en Simancas también se recogen las cartas remitidas, a su vez, al citado escribano dando fe de la fecha en la que fueron expuestos los edictos en las distintas ciudades, lo que tuvo lugar entre el 28 de julio (la primera fue Murcia) y el 12 de agosto de 1806 (León), aunque en Zaragoza no se fijó hasta el 20 de agosto de dicho año.

39 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, así se recoge en la cuenta que dicho impresor otorgó el 24 de julio de 1806, con un importe de 75 reales de vellón. A esta cantidad se sumaron otros 40 reales de vellón en concepto de "*papel blanco imbertido*", el mozo que fijó los carteles en la Corte, y los portes; de todo ello daba cuenta el escribano Antonio Sánchez el 13 de octubre de 1806 para solicitar al día siguiente su abono, lo que se le encomendó a la Junta por despacho del fiscal del tribunal de la contaduría mayor de 24 de octubre, al tiempo que se le denegaba al escribano la ayuda de costa que solicitaba, al entenderse que el proceder para el que pedía remuneración estaba entre sus competencias; el importe del gasto citado se hizo efectivo el 5 de noviembre.

dores para la Casa de Moneda de Madrid. Los datos que se recogen en las distintas solicitudes de admisión son muy interesantes por cuanto que nos aportan aspectos relativos a la edad del aspirante, vecindad, trabajo y cargo que desarrollaban, estudios y trayectoria profesional. Y aunque son los maestros madrileños los que tuvieron un mayor interés por ocupar la vacante, también cursaron la solicitud otros artífices procedentes de Córdoba, Toledo o Zamora. De la ciudad imperial procedía ***Pedro Biosca***, platero natural de Barcelona, ensayador y fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro de Toledo, quien elevó su petición de participar en el proceso selectivo el 28 de agosto de 1806[40]; sin embargo, cuando el 4 de septiembre se le notificó el día en que le correspondía intervenir, Biosca se apartó de la oposición aduciendo para ello que a través de los libros y asientos de Antonio de Castroviejo había comprendido "*lo muy poco que producia la contrastia y gastos forzosos de ella de alquiler de oficinas y escribiente*"[41]. Estaba claro que Castroviejo tuvo la intención de despejarse el camino.

Antonio Rafael Narváez (†1851)-. El 2 de agosto de 1806, Antonio Rafael Narváez, "*vecino de esta corte, artífice de platero, afinador y ensayador de oro y plata y demás metales*", elevó su solicitud de participar en la "*oposición al nominado oficio*" tras demostrar que en él concurrían las circunstancias necesarias para ello, según se recogía en los testimonios que acompañó a su expediente[42]. Narváez presentó tres documentos[43] muy interesantes para conocer la trayectoria profesional que había

40 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 28 de agosto de 1806; la admisión fue firmada por los ya citados jueces comisionados el 1 de septiembre de 1806, fecha en la que también se le notificó al interesado su admisión al proceso selectivo. Sobre este documentado platero pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., p. 233; ÍDEM, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias*. Toledo, 1920, pp. 31-32; ÍDEM, *Las parroquias de Toledo. Nuevos datos referentes a estos Templos sacados de sus archivos*. Toledo, 1921, p. 104; J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, p. 155; M.P. PÉREZ MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Orfebrería toledana*. Toledo, 1982, p. 49; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., pp. 224 y 297, donde está documentado hasta 1821; ÍDEM, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 120; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Catálogo de la exposición celebrada entre el 16 de noviembre de 2007 y el 6 de enero de 2008 en el Centro Cultural Las Claras, de Murcia, bajo el comisariado de J.M. Cruz Valdovinos y J. Rivas Carmona. Murcia, 2007, pp. 308-309; N. ESTEBAN LÓPEZ, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Tesis Doctoral dirigida por J. Hernández Perera y asentada en la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1992, T. II, p. 346.

41 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 4 de septiembre de 1806.

42 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 2 de agosto de 1806; admisión por parte de los citados ministros con fecha de 7 de agosto de 1806; y notificación de ésta al interesado el día 9 de dichos mes y año.

43 El escribano Antonio Sánchez se encargó se sacar copia autorizada de los mismos con fecha de 1 de agosto de 1806: AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f. Dos de estos documentos, su título de platero y la licencia que le concedió la Junta de Comercio y Moneda con fecha de 27 de enero de 1802 para establecerse por su cuenta en Madrid -según veremos a continuación-, ya habían sido presentados por el artífice ante la referida Junta cuando solicitó la plaza de contraste antes de la convocatoria de la oposición, el 26 de abril de 1806, fecha de las copias que también rubrica el citado escribano real Antonio Sánchez (los citados documentos se conservan en Simancas por duplicado).

desarrollado hasta la fecha. En virtud del certificado que rubricó Juan García Osorio -secretario del colegio cordobés de San Eloy- el 13 de noviembre de 1789 a partir del "*Libro Segundo de aprobaciones al folio veinte y tres*"[44], sabemos que Narváez era natural y aún entonces vecino de Córdoba, e hijo del maestro platero[45] con el que había aprendido el arte, cuyo examen de maestría realizó y aprobó el 11 de noviembre de 1789 después de mostrar

> "*un puño de Espadin de plata*[46] *que había trabajado en el obrador que se le señaló y resultando estar hecho con arreglo, y habiendole hecho diferentes preguntas y respondido con inteligencia y acierto en atencion a su avilidad quedó aprovado e incorporado en esta dicha congregacion, y se le concedió licencia para que pudiese trabaxar y comerci*[a]*r segun mandan y permiten las expresadas reales ordenanzas* […]"[47].

Una vez alcanzado el título de maestro, Narváez se trasladó a Madrid y entró a trabajar en el obrador del tirador de oro José Izquierdo, de donde pasó a la fábrica de platería de Antonio Martínez para desarrollar "*los trabajos de apartar el oro y la plata y afinar estos metales*", como antes lo había hecho en el taller del citado Izquierdo. Así consta en la licencia que le concedió la Junta de Comercio y Moneda el 27 de enero de 1802 en respuesta a la solicitud que había elevado el artífice para "*establecerse por si con obrador publico*" especializado en las citadas operaciones, y

---

44 El dato tiene plena correspondencia con el que publicó D. ORTIZ JUÁREZ, "Libro segundo de Aprobaciones e Incorporaciones de Artífices Plateros de esta ciudad de Córdoba. Año de 1784". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 95 (1975), p. 177.

45 Varios plateros con el mismo apellido se registran en Córdoba desde el siglo XVII, y especialmente durante la siguiente centuria. Para estos últimos, *vid.*, R. RAMÍREZ DE ARELLANO, "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba" y "Documentos relativos a la Hermandad de Plateros de Córdoba copiados del archivo que los mismos conservan en dicha ciudad", en MARQUÉS DE LA FUENSANTA DEL VALLE, *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. T. CVII. Madrid, 1893, pp. 150 [*Diccionario*]; y 334-335, 494 y 501 [*Documentos*]; D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro registro de Hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 93 (1973), p. 97; ÍDEM, "Relación de Plateros cordobeses entre 1745 y 1784". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 97 (1977), pp. 141, 143, 147 y 160.

46 Según recoge Dionisio Ortiz Juárez, durante el siglo XVIII fue frecuente que los candidatos presentaran piezas de joyería y orfebrería civil, frente a lo que había sucedido en la centuria precedente, en la que habían sido más proclives a obras de orfebrería religiosa. El autor recoge 18 exámenes, del total de 479 registrados en el libro, superados con la ejecución de un puño de espadín. D. ORTIZ JUÁREZ, "Libro segundo de Aprobaciones…" ob. cit., p. 173.

47 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., copia de la certificación de 13 de noviembre de 1789, realizada el 1 de agosto de 1806. La comisión encargada del examen estuvo formada por los plateros Francisco Madueño y Sánchez (aprobado en 1762), Miguel Guerra y Madueño (aprobado en 1768), José Espejo y Delgado (aprobado en 1768), Juan García Osorio (aprobado en 1776), que actuó en calidad de secretario, Francisco Tello y Castillejo (aprobado en 1777) y Juan Vázquez de la Torre (quien figura como hermano mayor en la congregación entre 1785 y 1801). *Vid.*, y a excepción de Juan Vázquez de la Torre, D. ORTIZ JUÁREZ, "Relación de plateros cordobeses…" ob. cit., pp. 143, 146 y 148. Para el citado Juan Vázquez de la Torre, *vid.* ÍDEM, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 168.

después del informe que había presentado el ensayador Manuel de Lamas haciendo constar que había "*hallado avil e inteligente al expresado don Antonio Narváez en todas las operaciones de la separacion del oro y de la plata y afinacion de estos metales*"; por todo ello, la Junta resolvió a favor del solicitante "*en la plana*" de 28 de septiembre de 1801, y materializó la expresada licencia a comienzos de 1802[48].

La trayectoria profesional de Narváez no terminó con la obtención de la referida licencia, pues el 24 de enero de 1805 solicitaba el título de ensayador de toda clase de metales, para el que era preceptivo realizar un examen; de éste se encargó de nuevo el ensayador mayor del reino, Manuel de Lamas, y el resultado fue el siguiente:

> "[…] *habiendo sido preguntado el citado don Antonio Rafael Narvaez por la division y subdivision del marco castellano con que se pesa el oro y la plata, y las onzas, ochavas*[,] *tomines y granos de que se compone su correspondencia*[49] *como por las demas desposiciones y preparaciones de las aguas fuertes*[50] *que deben usar en los ensayes y otras concernientes a ellos* [,] *dio puntual razon de todo, y desempeño la practica de dos* [,] *uno de oro y otro de plata, pesandolos, afinandolos y pasandolos por las aguas fuertes y declarando sus leyes por lo que manifestó el expresado ensayador maior que le hallaba abil y suficiente para exercer el referido arte, y en su consecuencia y la de hallarse tambien adornado de la idoneidad* [,] *legalidad y limpieza de sangre que disponen las leyes del Reyno y otras ordenes posteriores*[51], *he tenido a bien aprovarle de tal ensayador* […]".

El resultado de la prueba determinó que a Narváez se le concediera facultad para que "*use y exerza el arte de ensayar la plata, el oro, el vellon rico y otros metales*" de las reales casas de moneda y asientos de minas siempre que fuera llamado o destinado para ello en cualquier parte del reino. Don Manuel del Burgo y Munilla, secretario supremo del Consejo de Hacienda, y a instancias del rey, firmó el real título en Aranjuez el 21 de abril de 1806; y con fecha de 26 de abril Narváez prestó

48 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., copia de la certificación de 27 de enero de 1802, realizada el 1 de agosto de 1806 y expedida por Manuel Jiménez Bretón, del Consejo del rey en el de Hacienda, y su secretario con voto en la Junta General de Comercio, Moneda, Minas y Dependencias de Extranjeros. Hay que tener en cuenta que los tiradores y los afinadores, que también estaban acostumbrados a separar el oro de la plata, y cualquier profesional que trabajara con los referidos metales, estaban sujetos a la normativa de la congregación de plateros: *Real Despacho de Ordenanzas aprobadas por S.M., á consulta d la Junta General de Comercio y Moneda, para todas las Platerías de estos Reinos; y particulares para el Colegio de San Eloy de Madrid, á 10 de marzo de 1771*. Madrid, 1831, p. 4, Título Primero, Capítulo IV.

49 B. MUÑOZ DE AMADOR, *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica, y la practica, en el qual se explica también el oficio*. Madrid, 1755, p. 18.

50 Sobre este término *vid.* ibídem, pp. 205-206.

51 Eran requisitos que también recogían las ordenanzas, a las que estaban sujetos todos los que ejercieran el arte en Madrid: *Real Despacho de Ordenanzas…* ob. cit., pp. 34-35, Título Cuarto, Capítulo IV, §.III y §.IV; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. T. I. Madrid, 1983, p. 170.

el "juramento acostumbrado" ante la Junta General de Comercio y Moneda[52]. Y fue también ese mismo día cuando elevó su primera solicitud para hacerse cargo de la vacante de Blas Correa como contraste de Corte, según veíamos; el documento no deja de ser interesante, dado el afán de progresar que el platero hace patente con ello, y por las declaraciones que él mismo añade sobre su propia trayectoria, a cuyos inicios se refiere del siguiente modo: "*en mis primeros años me dedique con la mayor aplicacion á el referido arte que he exercido en dicha ciudad de Cordoba y en la de Cadiz haviendo adquirido el titulo de tal artífice platero*"[53].

Posteriormente, Antonio Rafael Narváez obtuvo el cargo de ensayador provisional de la Real Casa de Moneda en diciembre de 1808, aunque al año siguiente el gobierno de José Napoleón le nombraría ensayador primero (7 de abril) -cargo del que tomó posesión con fecha de 8 de junio de 1809-. Por Real Orden de 10 de junio de 1812 ascendió al puesto de ensayador mayor del reino; y el 27 de marzo de 1813 quedó cesante en dicho cargo tras abandonar los franceses la Corte. El 26 de agosto de 1823 le fue devuelto su cometido de ensayador interino por la Regencia, al que accedió en propiedad el 5 de febrero de 1824. Y el 3 de agosto de 1834 fue restituido en el puesto de ensayador y marcador mayor del reino que ya había disfrutado en 1812[54], al que se sumará el de intendente honorario de provincia, según se recoge en su nombramiento de Comendador de la Orden de Isabel la Católica de 1845, que le fue concedido "*por los extraordinarios servicios que ha prestado y está prestando al Estado*", habida cuenta además que en 1839 ya había obtenido la Cruz de Caballero de la Orden Americana de Isabel la Católica[55]. En 1848 figura como tasador honorario de pedrería y metales en la *Guía de Casa Real y Patrimonio*[56]. Falleció en 1851[57].

---

52 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., todos los datos a los que nos hemos referido están recogidos en el documento que Manuel del Burgo firmó en Madrid el 26 de abril de 1806, del cual se conserva en Simancas la copia que el escribano Antonio Sánchez autorizó el 1 de agosto de ese mismo año.

53 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 26 de abril de 1806.

54 A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 85. Asimismo, y en calidad de su cargo como ensayador y marcador mayor, se le remitieron a Antonio Rafael Narváez, en virtud de la orden del Ministerio de Marina y Gobernación de Ultramar, 13 monedas de oro y 16 de plata de la república mejicana para que presentara su respectivo peso y ley; y su "*practicado ensaye se mandó en real orden de 25 de setiembre de 1841 circular y remitir a las juntas de comercio, para precaver cualquier quebranto al público, con presencia de lo mandado por el art. 2 de la ley de 11 de octubre de 1837 que así lo disponía*": J.M. ZAMORA Y CORONADO, *Biblioteca de Legislación Ultramarina en forma de Diccionario Alfabético*. T. 4: *Letras J, L, M, N, O.* Madrid, 1845, p. 392.

55 AHN. Estado, legajo 6332, Exp. 100, s.f.

56 *Guia de Casa Real y Patrimonio. Año de 1848*. Madrid, 1847 (sic), p. 266.

57 Acuñó entre 1809 y 1812 con Isidro Ramos del Manzano utilizando las siglas AI, y con José Sánchez Delgado con las siglas RS; de 1822 a 1833 lo hizo nuevamente con Ramos del Manzano, y con José Duro Garcés con las siglas AJ: J. PELLICER I BRU, ob. cit., pp. 128-129, 132-133, 216, 284 y 327; A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 85; en pp. 89-90 se cita a otro Rafael Narváez, tal vez su hijo. Además de los datos apuntados sobre este artífice, sabemos que fue mayordomo de la Real Archicofradía de San Pero, San Andrés y San Isidro, según se recoge en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* nº 107, sábado 15 de febrero de 1851, s/p.

Pedro Ignacio Colomo-. Es el segundo aspirante registrado entre los opositores a la plaza. Elevó su solicitud de concurrir al examen el 23 de agosto de 1806, y en ella figura nominado como "*ensayador de los Reinos y Artífice Platero en esta Corte*" tras haber demostrado que se hallaba "*con las circunstancias necesarias*" para ello[58]. Ya hemos visto que el 25 de abril de ese mismo año había elevado su petición para hacerse con la plaza vacante, donde consta que ejercía como maestro platero en Madrid desde 1780, "*trabajando quantas obras se le confian á satisfaccion del Publico*"; que se había instruido en el "*noble Arte de Ensayador al lado del Ensayador de la Real Casa de Moneda de esta Corte don Antonio Goycoechea*" (†1808)[59]; y que en esta especialidad fue aprobado a comienzos de 1805 por la Junta de Comercio y Moneda[60].

Francisco Paredes-. Dos días después de la anterior solicitud, Francisco Paredes elevaba la suya con fecha de 25 de agosto de 1806; en ella figura en calidad de "*tasador de joyas en esta Corte y ensayador de oro y plata por S.M.*"[61]. En las diligencias que previamente había cursado los días 21 y 24 de abril[62] está nominado como el "*tasador de joyas mas antiguo en esta Corte*", además de acompañarle "*los meritos de haver instruido en el arte de ensayar á él actual contraste de esta villa don Antonio Castroviejo, â el de Cordoba, Salamanca, Toledo, Segovia, y otros muchos encargos, que esta Real Junta se ha servido poner á su cuidado, y en particular la visita de las platerias de Toledo*". En suma, una larga trayectoria que desarrollaba desde 1770[63].

De este maestro sabemos que al menos tuvo un hijo también dedicado al arte de la platería, Felipe María Antonio Paredes, nacido en Madrid en 1767, que aprendió el oficio con su padre y superó el examen de maestría como platero de oro el 19 de diciembre de 1788 para ser incorporado al Colegio de San Eloy, en el que ya figura a fecha de 1 de enero de 1808[64]. La familia tenía el taller situado en el número 6 de la plazuela de las Platerías, al menos desde 1803, año en el que Felipe Paredes aparece citado como tasador de joyas, y el obrador como uno de los establecimientos designados para llevar a cabo la rifa de diamantes y pedrería fina procedentes del depósito general del Real Monte de Piedad de la Corte[65]. Francisco Paredes también fue maestro, junto al orive Miguel Cañeque, de Juan Antonio Guillén, natural de Navalcarnero y aprobado como platero de oro el 28 de mayo de 1790[66]. De su acti-

---

58 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 23 de agosto de 1806; la admisión es de 26 de agosto de 1806; y del día 30 la notificación al solicitante.

59 A quien tenemos documentado en la ceca madrileña desde 1791: *vid.* J. PELLICER I BRU, ob. cit., p. 128; A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 86.

60 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 25 de abril de 1806.

61 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 25 de agosto de 1806; la admisión tiene fecha de 26 de agosto de 1806, lo que le fue notificado al interesado el siguiente día 30.

62 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 21 y 24 de abril de 1806.

63 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia…* ob. cit., p. 278.

64 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 172, n.º 184.

65 *Gazeta de Madrid del viernes 12 de agosto de 1803*, n. 64, pp. 699-700; la referencia en p. 700.

66 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 168, n.º 111.

vidad profesional sabemos que se encargó de tasar la corona de plata que se le entregó al diamantista José Chavert para componer una cruz de brillantes de la orden de Carlos III con destino al joyel del infante don Antonio Pascual de Borbón, según se recoge en la cuenta que presentó el propio Chavert el 24 de octubre de 1792. El mismo Paredes también fue llamado para tasar el diamante de perfil almendrado que se entregó al maestro Francisco Alonso para que realizara una flor de lis de brillantes, por orden de Luis de Echaburu, guardarropa de S.M. al servicio del infante don Antonio Pascual, según figura en la cuenta que se presentó el 30 de diciembre de 1793[67].

Manuel López Recuero-. A la solicitud del toledano Pedro Biosca le sucedió la que Manuel Recuero elevó el 29 de agosto de 1806; en la documentación figura como vecino de Madrid, "*artífice platero, exdiputado y director perpetuo del dibujo y modelo nombrado por la Junta General del Colexio de San Eloy*" de dicha villa, cargo para el que había sido nombrado el 13 de junio de ese mismo año[68]. Se trata del platero Manuel López Recuero, maestro activo en Madrid desde finales del siglo XVIII. La marca LOPEZ que Fernando Martín localizó en un juego doble de incensario y naveta conservado en el Museo Municipal madrileño, y realizado en 1788, debe ser la marca de autor de nuestro artífice o la de Pablo López, platero también activo en la villa en esas mismas fechas[69]. Manuel López Recuero fue maestro, junto a Benito Lázaro Labrandero, del hijo de éste, Gregorio, quien superó el correspondiente examen del arte el 28 de septiembre de 1803 en calidad de platero de plata[70]; y también de Manuel Congosto, quien logró aprobar como oficial el 29 de agosto de 1820 y en calidad de maestro platero de oro siete años después[71].

Jerónimo Calvo (nació en 1751)-. También el 29 de agosto de 1806 el platero Jerónimo Calvo elevó su solicitud a la Junta de Comercio y Moneda para ser admitido entre los candidatos a la plaza. En la documentación obrante en Simancas consta que formaba parte de la junta particular del colegio de San Eloy de Madrid[72] en calidad de "*aprobador y diputado*", según se recoge en la petición que ya había cursado los días 23 y 24 de abril para lograr la vacante[73], donde también consta que era de 55 años de edad -nacido por tanto en 1751-; y que desde 1780 se hallaba establecido en Madrid formando parte del expresado colegio de plateros, en el que ingresó tras dejar el servicio de las armas, y después de haber servido en el regimiento de milicias

---

67 A. ARANDA HUETE, "Las joyas del infante don Antonio Pascual de Borbón", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 102.

68 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 29 de agosto de 1806; fue admitido el 1 de septiembre de 1806; y notificada la admisión al interesado el día 2. El citado nombramiento se recoge en el certificado que expidió el secretario del colegio de plateros, Ramón Gallego, el 18 de junio de 1806.

69 F.A. MARTÍN, "Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* n^{os} 7 y 8 (1980), pp. 64 y 66-67.

70 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 169, n.º 127.

71 ÍDEM, "Relación de plateros…" ob. cit., p. 165, n.º 24.

72 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 29 de agosto de 1806; la admisión tiene fecha de 1 de septiembre de 1806; y la notificación al interesado se hizo el día 2 del mismo mes y año.

73 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 23 y 24 de abril de 1806.

de Compostela, Burgos (a partir de 1770), y Orán, donde se licenció. En 1806 consta que era uno de los 18 visitadores de la "*Real Casa Hospital de Corte*".

Estanislao Robledo (nació en 1768)-. Al día siguiente hacía lo propio Estanislao Robledo, "vecino de esta Corte y ensayador titular por S.M., de edad de 38 años", quien ejercía el arte de platero desde 1783; en su expediente consta asimismo que en 1804 "*fue aprobado de tal ensayador desde cuya época se halla sirviendo al público, ejerciendo este arte con el esmero devido, y total aceptación como es público, y notorio*"[74]. Es posible que nuestro maestro estuviera relacionado con el platero José Robledo que documenta Cruz Valdovinos en 1829[75].

El zamorano Manuel Fernández (nació en 1769)-. El edicto con la convocatoria de la oposición se hizo público en Zamora el 29 de julio de 1806, mediante pregón y exhibición "*en su plaza maior y en uno de los sitios publicos acostumbrados y postes de las casas consistoriales*"[76]. A este llamamiento respondió el platero Manuel Fernández, y el 30 de agosto de 1806 rubricó su solicitud para participar en la oposición una vez "*enterado por edictos fijados en las principales del Reyno*", siendo como era "*ensayador de los Reynos, fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro de la ciudad de Zamora y su jurisdicción*"[77].

De la actividad que desarrolló Manuel Fernández en Zamora tenemos bastantes referencias dada la proyección que tuvo su familia entre los plateros de la ciudad. Nacido en 1769, nuestro artífice era el menor de los tres hijos del matrimonio formado entre Tomás Fernández, jornalero de platero y panadero, y Paula Largo[78]. A finales de 1789 tuvo lugar su ingreso en el colegio de San Eloy, después de presentarse el 1 de diciembre y de examinarse el 7. Al año siguiente formará parte del grupo de plateros que, reunidos con su padre, entonces fiel contraste de la ciudad, se encargaron de redactar y promulgar las ordenanzas para el buen régimen del "*Colegio de Artífices Plateros del Señor San Eloy de Zamora*"[79].

Una vez que su padre Tomás Fernández terminó de ejercer como fiel contraste de Zamora -cargo que desempeñó entre su nombramiento el 18 de diciembre de 1783 y su cese en el año 1791[80]-, será su hijo el que se postule el 14 de febrero de

74 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 30 de agosto de 1806; su admisión a la prueba está fechada el 1 de septiembre de 1806; y su notificación al aspirante el 2 de septiembre. Los mismos datos constan en la diligencia que ya había cursado el 23 de abril de 1806.

75 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Relación de plateros…" ob. cit., p. 165, n.º 17.

76 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., 29 de julio de 1806, documento rubricado por Teófilo González de Burgos, escribano de Zamora.

77 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 30 de agosto de 1806; fue admitido el 1 de septiembre de 1806; y esta decisión se le comunicó al interesado con fecha de 2 de septiembre.

78 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, p. 337, así se recoge en el extracto de contribución única, fechado en Zamora el 18 de noviembre de 1770, donde nuestro platero aparece con la edad de un año.

79 M.C. PESCADOR DEL HOYO, "Los gremios artesanos de Zamora (Continuación)". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* t. LXXVIII,1 (1975), pp. 144 (el dato sobre su maestría) y 145 (en lo que se refiere a las citadas ordenanzas).

80 Ibídem, pp. 140-141 y 147; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 22.

1793 para obtener la plaza, lo que se hizo efectivo pasados unos días; el cargo de fiel almotacén que también solicitaba entonces le fue denegado, aunque se le concedió un mes después pero solo para ejercerlo en el partido judicial zamorano[81]. Debió ser un hombre de cierta ambición, al igual que su padre; como ya hiciera éste, llegó a reclamar en 1796 la plaza de marcador de pesas, pesos y romanas, lo que le fue denegado por ejecutoria de la Chancillería de Valladolid ante la incompatibilidad de ambas ocupaciones[82].

Manuel Fernández renovará su cargo de contraste en 1800, y un nuevo sexenio solicitará en 1806, que no completará tras renunciar al cabo de dos años dada su mala relación con el resto del colegio de San Eloy y por los tiempos revueltos que se avecinaban para España[83]. Fue en el transcurso del vencimiento del segundo fielato y la renovación del cargo para un tercero, cuando Manuel probó fortuna para desempeñar el cargo de fiel contraste de Corte, según va dicho.

Una vez que el país retornó a la calma, nuestro platero volvió a acceder al cargo de contraste en 1812, que de nuevo no terminará; le sucederá el platero Lorenzo Rincón a partir de 1815. Sin embargo, y a raíz del ingreso de su hijo Felipe en el colegio de San Eloy el 5 de agosto de 1819, nuestro artífice solicitará una vez más desempeñar el cargo de fiel, que logrará y mantendrá hasta 1826 -ejerció como fiel contraste desde marzo de 1793[84] y en los siguientes períodos: marzo 1793-1808, 1812-1815 y 1819-1826-. Además de su hijo Felipe, también se formó en su taller Juan Crespo, cuyo ingreso en la congregación tiene fecha de 2 de abril de 1839[85].

Un período tan largo contrastando en Zamora justifica que su punzón aparezca en multitud de obras diseminadas por las iglesias y conventos de la ciudad y provincia[86]; es interesante citar al respecto que al inicio de su fielato se incorporan por vez primera dos dígitos cronológicos bajo las armas de la ciudad[87]. En calidad de autor, su punzón ha sido localizado en el viril de plata de Matilla la Seca (1790)[88] y en una concha de bautizar de la parroquia de Rabanales[89]; también se encargó de restaurar en 1805 la cruz parroquial de la iglesia de San Esteban, en Pinilla de Toro[90].

---

81 M.C. PESCADOR DEL HOYO, ob. cit., p. 152.

82 Ibídem, p. 154.

83 Ibídem, pp. 155-156 y 158-159.

84 S. SAMANIEGO HIDALGO, *La platería religiosa en Fuentesáuco y comarca*. Zamora, 1987, p. 309.

85 M.C. PESCADOR DEL HOYO, ob. cit., pp. 160-161 y 164-167.

86 Así lo recoge S. PÉREZ MARTÍN, *El arte de la platería en la ciudad de Toro*. Zamora, 2012, pp. 181, 264 y 266. *Vid., etiam,* M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 188, 190, 214, 237, 283, 310, 317, 319 y 323; S. SAMANIEGO HIDALGO, ob. cit., pp. 207, 212 y 213. De estos trabajos se desprende que su punzón de contrastía se desarrolló con las variantes ME/FRNZ y MA/FRNZ, si bien es cierto que Pérez Martín afirma que las tres primeras letras de la marca, MAE, iban todas unidas. *Vid.,* S. PÉREZ MARTÍN, ob. cit., p. 181.

87 *Vid.*, al respecto, el trabajo de SAMANIEGO HIDALGO, ob. cit., pp. 207-209.

88 J. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1980, p. 333.

89 J.R. NIETO GONZÁLEZ, "Datos para la historia de la platería zamorana". *Stvdia Zamorensia* nº 2 (1981), p. 163.

90 J. NAVARRO TALEGÓN, ob. cit., p. 367, y nota 233.

Isidro Ramos del Manzano (1781-1837)-. El último candidato que se presentó a la oposición de la plaza fue Isidro Ramos del Manzano, "*natural de esta Corte, de edad de veinte y cinco años. Artífice platero de oro, y ensayador de toda clase de metales nombrado por S.M. en sus reynos y señoríos*", según consta en la instancia que elevó con fecha de 31 de agosto de 1806[91]. En la que ya había cursado el 21 de abril para cubrir la plaza, se describe en profundidad la trayectoria de este versátil artífice[92]. Nacido en 1781, era hijo del matrimonio formado entre Manuel Ramos del Manzano y Jacinta Rufo. Su padre era miembro de la madrileña Compañía de la Buena Fe, corporación que compaginaba las actividades mercantiles con las crediticias, en cuyo seno se formó inicialmente nuestro artífice bajo el magisterio de su progenitor y de Lorenzo Abril y Mila; y en este contexto ganó los premios de primera clase de geometría (1796), y de segunda (1797) y primera clase (1798) de cuentas. Cursó estudios en la Academia de San Fernando entre 1798 y 1801, de matemáticas, geometría, arquitectura y perspectiva[93]. Alcanzó el título como mancebo de platero del colegio madrileño el 29 de abril de 1802; y el de "*ensayador de metales de estos Reynos*" el 25 de abril de 1805, habiendo aprendido este noble arte bajo la dirección del ya citado Antonio Goycoechea, segundo ensayador de la Real Casa de Moneda; y a pesar de haber accedido a dicho título, en el memorial que presentó afirma que había trabajado desde entonces en la ceca sin estipendio alguno. Desde el 1 de noviembre de 1805 se hallaba matriculado en el Real Laboratorio de Química.

Ramos del Manzano asistió a la oficina de ensayo de la ceca de Madrid desde julio de 1804 hasta finales del mes de diciembre de 1806, según recoge Antonio de Catalina. Tres años después, el 26 de mayo de 1809, fue nombrado ensayador segundo en virtud del Real Decreto que firmó José Napoleón; y el 14 de julio de 1812 ascendió al cargo de ensayador primero, del que cesó al año siguiente por haber sido nombrado por el gobierno francés, pasando a figurar como interino en la ceca de Sevilla, donde obtuvo plaza en propiedad el 15 de enero de 1814. No tardaría en volver a Madrid, donde ya figuraba el 28 de junio de 1814 en el cargo de ensayador supernumerario con un sueldo de 5.500 reales de vellón[94]; y el 4 de julio de 1821 como ensayador segundo. De nuevo se trasladó a Sevilla en mayo de 1823 junto a otros empleados de la ceca de Madrid, donde continuó sus servicios hasta que por Real Orden de 10 de agosto de 1834 fue destinado nuevamente a la capital del rei-

91 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., solicitud de 31 de agosto de 1806; se le admitió el 1 de septiembre de 1806; y se le comunicó el siguiente día 2.

92 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, s.f., se trata de dos documentos fechados el 21 de abril de 1806, en los que se recoge la amplia trayectoria que detallamos.

93 Su nombre consta en el *III Libro de Matrícula de la Real Academia de S[n] Fernando que da principio en 1.º de septiembre de 1795* y abarca hasta el mes de abril de 1799: Isidro Ramos del Manzano aparece matriculado el 2 de octubre de 1795, y consta que era de trece años de edad; el mismo día también se matriculó su hermano Juan, un año menor que él. *Vid.* E. PARDO CANALÍS, *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, 1967, p. 270.

94 G. ATANASIO XARAMILLO, *Guía de la Real Hacienda de España. Año de 1816*. Madrid, s.a. [1816], "Parte primera", p. 34.

no como ensayador segundo, desempeño en el que falleció el 2 de junio de 1837[95]. Sabemos que tuvo su tienda situada en "*la calle de Preciados*[,] *plazuela Parayuelos núm. 49*", que su viuda traspasaba en marzo de 1838 con permiso del casero[96]. De su actividad como tasador cabe citar que en 1830, y a instancias de Joaquín de la Escalera, teniente corregidor de la villa, procedió a tasar "*un medallón pequeño de figura circular de una orla de ocho engastes de plata*" y diamantes en 15.000 reales de vellón[97].

El desarrollo de las pruebas

El 2 de septiembre de 1806 los jueces Manuel Ortiz y Manuel de Lamas comenzaron los preparativos de los exámenes, convocando a Francisco Herrera y Antonio Goycoechea, ensayadores primero (desde 1791) y segundo (desde 1800)[98] de la Real Casa de la Moneda, "*para que por los mismos sean preguntados los pretendientes* [...] *en todas las operaciones practicas que les parezca y a su virtud puedan calificar con la devida reserva el merito de cada una, y el lugar del sugeto*"[99]. Dos días después se hacía el primer llamamiento, convocando a Manuel Fernández y a Pedro Biosca para el 5 y 9 de septiembre, respectivamente; sin embargo, por la notificación que el escribano les hizo del día de su intervención, con fecha de 4 de septiembre, sabemos que Pedro Biosca se apartó de la oposición, según veíamos. Las intervenciones se sucedieron en el siguiente orden y con la duración que se indica: Manuel Fernández (día 5, 9.45 a 13.00 h), Francisco Paredes (día 9, 9.30 a 13.00 h), Estanislao Robledo (día 10, 10.00 a 13.00 h), Isidro Ramos del Manzano (día 12, 9.30 a 13.00 h), Pedro Colomo (día 15, 9.45 a 12.30h), Antonio Rafael Narváez (día 16, la prueba se inició a las 9.30 h; no consta el momento en que concluyó), Manuel López Recuero (día 17, 9.45 a 13.00 h) y Jerónimo Calvo (día 19, 9.30 a 12.00 h)[100].

Los exámenes consistieron en el desarrollo de una parte práctica con las operaciones comunes de ensayar los metales, proporcionando a los candidatos dos rieles o tejos de oro y plata para que procedieran a tocarlos y averiguar su ley -quilates o dineros, y los granos- por las puntas en la piedra de toque[101]; las operaciones no

95 J. PELLICER I BRU, ob. cit., pp. 132, 215-216 y 246; A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 86, quien también señala que entre 1821 y 1823 acuñó junto a José Sánchez Delgado y utilizó las siglas SR. En 1824 lo hace con el ya citado Antonio Rafael Narváez con las iniciales AI, y en 1833 con José Duro Garcés, empleando las siglas JI. *Vid., etiam,* entre otros trabajos, J. PELLICER I BRU, *El medio duro: España, provincias de América e Imperio*. Barcelona, 1971, pp. 365, y 391 sobre el sistema de marcaje de las monedas, que en algo difiere con respecto a lo que apunta Catalina Adsuara.

96 *Diario de Madrid* nº 1078, viernes 9 de marzo de 1838, s/p.

97 *Diario de Avisos de Madrid* nº 312, lunes 8 de noviembre de 1830, p. 1262.

98 Las fechas de los nombramientos las tomo del trabajo de A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., pp. 85 y 86, respectivamente.

99 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, 2 de septiembre de 1806 (el nombramiento les fue notificado ese mismo día por el escribano Antonio Sánchez).

100 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, donde se recogen todos los datos citados entre los días 4 y 19 de septiembre de 1806.

101 B. MUÑOZ DE AMADOR, ob. cit., pp. 173-180 para las instrucciones de cómo ensayar el

dejaban de ser complicadas, y Bernardo Muñoz de Amador, fiel contraste de plata y oro de la Corte, así lo recogía en 1755 para el caso de la plata, afirmando que su ensaye "*es cosa dificultosa*"[102]. La parte práctica se complementaba con otra teórica, en la cual se le hicieron a los opositores "*diferentes preguntas relativas al oficio de contraste*" sobre las piezas que les fueron presentadas: a Manuel Fernández dos salvillas y dos candeleros de plata, "*formándole también una cuenta de oro para que la sacase*" según una regla de proporciones[103], que también se le presentó a Isidro Ramos del Manzano; a Francisco Paredes "*se le formó una cuenta para la valuacion de alhajas que no supo sacar*", lo mismo que a Pedro Colomo; Estanislao Robledo, Antonio Rafael Narváez y Manuel López Recuero tuvieron que evaluar varias alhajas; y a Jerónimo Calvo se le mandó practicar "*el ensaye de los propios metales*", que no supo, por lo que su examen fue el de menor duración.

El resultado de la oposición

Una vez concluidas las pruebas, Francisco Herrera y Antonio Goycoechea emitieron su dictamen con fecha de 3 de octubre[104], en el que consta que no hallaron "*entre los opositores quien por sobresaliente merezca un lugar distinguido, pero resumiendo el resultado de los egercicios de cada sugeto, empezando por los de menor suficiencia y merito*[,] *sus mismas operaciones y respuestas manifestaran la practica que tienen en el reconocimiento, valuacion y ensaye de los metales, y el lugar que deve ocupar*": Jerónimo Calvo se había tenido que retirar por no saber desarrollar la serie de operaciones que se le encomendaron; Manuel López Recuero falló en el reconocimiento de los toques; a Francisco Paredes "*fue preciso dispensarle el hacer el ensaye de oro, porque ni su pulso ni su vista estan ya en disposicion de hacer ensayes*"; Isidro Ramos del Manzano se equivocó en dos quilates en el ensaye del oro y en ocho granos en el de la plata, "*cuya equivocacion es demasiado notable*"; Antonio Rafael Narváez se acercó más a la ley de los rieles que se le presentaron, pero ni contestó a las preguntas "*sobre el reconocimiento de alhajas ni a la cuenta*".

Manuel Fernández, Estanislao Robledo y Pedro Colomo fueron los tres que se acercaron más a dar la verdadera ley de los metales que se les había presentado. Empero, Fernández no solo demostró poca inteligencia en las preguntas que se le hicieron sobre las aguas fuertes y las precauciones que se deben tomar para ensayar con ellas al "*hacer los toques del oro y plata con oro*", sino que también negó su necesidad, por lo que "*manifesto que esta lejos de los peligros que debe evitar, y los buenos medios que debe seguir*". En este sentido, "*Robledo, o Colomo, son los unicos a nuestro modo de entender que en el dia estan mas en disposicion de poder desempeñar la plaza de Contraste de Corte* [...], *pero deviendo calificar el merito*

oro para conocer su ley, y pp. 120-125 para el modo de ensayar la plata.

102 Ibídem, p. 120.

103 Ibídem, p. 33, donde se recoge uno de tantos ejemplos.

104 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, 3 de octubre de 1806, recogido también en el expediente que Manuel Ortiz y Manuel Lamas remitieron a don Manuel del Burgo el 10 de octubre.

de cada uno, y darle lugar como nos es prevenido, preferimos a don Pedro Colomo, dandole el primero en atencion tambien a su disposicion y circunstancias que le hacen recomendable, y que son tan del caso en un empleo publico". Y esta fue la propuesta de nombramiento que la Junta de Comercio y Moneda elevó a S.M. a través de la instancia que envió el 6 de noviembre de 1806 a D. Manuel del Burgo[105]. Ese mismo día Pedro Colomo abonó los derechos de la media anata que se pagaban al rey al ingresar en cualquier beneficio eclesiástico, pensión o empleo secular, y que suponía la mitad del sueldo de un año[106], por lo que la cifra ascendió a 12.500 maravedís de vellón[107].

El rey firmó el título de fiel contraste de Corte a favor de Pedro Colomo en San Lorenzo de El Escorial el día 8 de diciembre de 1806

> "*para que egerza este empleo durante mi voluntad con el salario, y las preeminencias con que le han servido sus antecesores*", y ordenaba que fuera recibido por la Junta General de Comercio, Moneda y Minas con "*el juramento que deve hacer de usar fielmente el espresado empleo* […] *y arreglandose al Arancel formado con aprovacion mia por la espresada Junta general en 1º de octubre del año próximo pasado de 1805, de que se le entregará un ejemplar, de los derechos que deven llevar los Contrastes, y Marcadores de dentro, y fuera de mi Corte, teniendo obligación de servir este empleo por su propia Persona, sin cometerlo á otra alguna, y de asistir en la tienda donde lo usare las horas que conforme á las citadas Leyes, y Pragmaticas deve asistir, sin que pueda tener en ella compañia alguna, ni pueda comprar ni compre* […] *oro, plata, Perlas, Piedras, ni otras cosas de las que le llevaren á pesar, tasar, ó tocar,* […] *y haciendo lo contrario pierda el oficio* […]. *Y asimismo mando a mi aposentador mayor y a los otros aposentadores que son, y fueren, que le aposenten* […] *donde estuviere mi Corte, en el lugar publico donde huviere mas contratacion dandole posada conveniente donde pueda ejercer el oficio* […]"[108].

Fernando Martín documentó la actividad de nuestro artífice en calidad de contraste de Corte hasta el año 1816[109]. De los trabajos que acometieron Castroviejo y Colomo cabe citar las tasaciones que realizaron para el Palacio Real entre 1807

105 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, 6 de noviembre de 1806, donde además se recoge un amplio resumen del proceso.

106 En virtud de lo dispuesto en el Real Decreto de 24 de septiembre de 1745, según consta en el título de contraste que le otorgó el rey el 8 de diciembre de 1806; y así se le comunicaba, con fecha de 4 de diciembre, a Eugenio de Renovales, de la secretaría de Hacienda. AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, 4 y 8 de diciembre de 1806.

107 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, según se recogía en la carta de pago que dio Antonio Noriega, tesorero mayor de S.M., en la citada fecha; los datos los tomo del certificado que extendió Manuel Martínez Salces, contador oficial de la contaduría general de valores (*Estado General de la Real Hacienda. Año de 1797*. Madrid, s.a. [1797], p. 9), el 10 de diciembre de 1806.

108 AGS. CSH, JCyM, leg. 319, exp. 40, 8 de diciembre de 1806.

109 F.A. MARTÍN, "Marcas de la platería madrileña…" ob. cit., p. 66.

y 1808[110]. Sus marcas de contrastía las tenemos, por ejemplo, en una jofaina de la catedral de Plasencia realizada en 1815 por José Ignacio Macazaga[111]. Castoviejo volvería a quedarse solo en el cargo hasta que en noviembre de 1818 aparece contrastando junto a Tomás Vélez Martínez; y lo hace hasta que fallece, probablemente en febrero de 1819, fecha a partir de la cual le sustituirá su hijo José Luis de Castroviejo (†1858), ensayador y orfebre[112].

110 P. NIEVA SOTO, "Más noticias sobre Fermín de Olivares, platero real de Carlos IV", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 545; ÍDEM, "Obra documentada en el Palacio Real de Madrid del platero prusiano Carlos Marschal", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 428-431.

111 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, p. 183.

112 Sobre la trayectoria de este artífice, *vid.,* entre otros trabajos, J. PELLICER I BRU, *Glosario…* ob. cit., p. 154; A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 88.

Joyas del violinista Pablo Sarasate legadas al Ayuntamiento de Pamplona

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

A través de los siglos, uno de los factores que nos va a permitir comprobar la evolución de la sociedad va a ser el Arte. Los diferentes estilos que se suceden a lo largo de la historia van a marcar la evolución de una sociedad cambiante, siempre dispuesta a innovar y a mostrarse a la última. Reflejo de este arte y de esta sociedad va a ser la moda, tanto en el vestir como en los complementos, que se van a ir transformando según el devenir de los acontecimientos y las preferencias del momento, adaptándose a nuevos gustos y estilos. Y esta moda va servir para proyectar al exterior la imagen de las personas que la portan, y de este modo marcar su estatus social y económico en el contexto en que se desenvuelven.

Aunque tradicionalmente ha sido la moda femenina la más analizada y estudiada, ya que era la que centraba la atención y marcaba la pauta de los cambios a seguir, también la moda masculina se desenvolvió en el mismo contexto que ésta, sufriendo la misma evolución y experimentando los mismos cambios. Y de este modo, aquellos que querían estar a la última y ser considerados como personajes de su tiempo debían seguirlos, adaptando su vestuario y complementos según los dictados del momento[1].

Pero todos estos avances en modas estaban sujetos al dictado de la etiqueta y las clases sociales, que durante los siglos del Antiguo Régimen marcaron en gran medida el devenir de la sociedad. Fue a lo largo del siglo XIX cuando, al albur de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial y a los cambios que propugnaron, se vivió también una sustitución de las clases sociales dominantes. Así, en muchos países la aristocracia, rectora hasta ese momento de gustos y costumbres, dio paso a la burguesía, que trajo aires nuevos, no sólo en lo económico y político, sino también en las formas de relacionarse y de desenvolverse.

---

1 F. CHENOUNE, *A history of men´s fashion*. Paris, 1993.

Todos estos cambios sociales y de costumbres van a verse reflejados en la moda, no sólo la femenina, sino también la masculina, que adoptará modelos más libres y prácticos, que les permita adaptarse a las actividades del hombre moderno, tanto laborales como de ocio. Se producirá la sustitución de los aparatosos trajes de etiqueta y las emperifolladas vestimentas dieciochescas, por trajes que se adapten a la nueva situación laboral del hombre, que le permita mayor libertad de movimientos, con ropa más practica, que a la noche y durante las celebraciones, en el ámbito más mundano de las relaciones sociales, se volverá más sofisticada. Y estos cambios no sólo los veremos en la moda, sino que también la joyería experimentará la misma evolución. Así, veneras y encomiendas de órdenes militares, presillas, hebillas y cadenas, empuñaduras de espadas, lazos y corbatas, botones y sortijas, que constituían los complementos imprescindibles de los hombres del Antiguo Régimen, y que marcaban su estatus y posición en la sociedad, son ahora sustituidas por piezas menos aparatosas y ostentosas, como relojes y leontinas, alfileres de corbata, botonaduras, sortijas, pitilleras o empuñaduras de bastón.

Y todo ello se acentuará dentro de la sociedad de la *Belle Époque*[2], optimista y despreocupada, en la que el hombre es un diletante amante de las artes y del *savoir faire*. París se convierte en el centro de este mundo, al que van a imitar el resto de capitales europeas y americanas. Las clases altas de todos los países van a llegar a la ciudad de la luz atraídas por su forma de vida, importando modas y costumbres a sus lugares de origen, donde serán imitadas con verdadera pasión. Así, en esta nueva sociedad imperaba el buen gusto, el amor por el lujo y la exquisitez en los detalles, se vivía a la moda, y proliferaban las joyas y los complementos realizados en ricos materiales, ya que los protagonistas de este escenario se rodeaban de objetos bellos y refinados, que reflejaban su personalidad y gusto.

Dentro de este interés por la moda y la atención a los detalles, ocupaba un lugar importante el uso de la joyería, que reflejaba no sólo el refinamiento y personalidad del portador, sino que también marcaba su posición y estatus dentro de esa sociedad. Así, la utilización no sólo de joyas de uso personal, sino también de objetos utilitarios realizados en ricos materiales va a ser obligada, como podemos ver en los *objets de vertu* de las grandes casas joyeras del momento. Igualmente va a contribuir a este esplendor de la joyería el descubrimiento de nuevas minas de diamantes, como las de Sudáfrica, que van a proporcionar piezas de gran tamaño y calidad a un mercado ávido de piedras preciosas y nuevas alhajas[3].

Pablo Sarasate (1844-1908)[4]

Reconocido y admirado mundialmente, el violinista navarro Pablo Sarasate se constituye como una de las figuras más insignes de la música en España a finales

2 Ibídem, pp. 65-134.

3 H. BARI, C. CARDONA y G.C. PARODI, *Diamanti. Arte, Storia, Scienza*. Roma, 2002.

4 J. ALTADILL, *Memorias de Sarasate*. Pamplona, 1909. Un resumen de la biografía de este autor se puede ver en I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 343-363.

del siglo XIX y principios del XX. Aunque nacido en Pamplona, donde recibió su primera formación, continuó la misma en Santiago de Compostela y Pontevedra, momento en el que consiguió una beca para estudiar en Madrid y posteriormente otra de la reina Isabel II en 1856 para ir a Paris. Al año siguiente de su llegada Pablo Sarasate obtuvo el primer premio del conservatorio de violín, lo cual le abrió las puertas de todas las salas de conciertos, y supuso el inicio de una brillante carrera como concertista.

Su fama y prestigio le llevó a tocar no sólo en las grandes salas europeas y americanas, donde era aclamado por el público, sino que también fue reclamado por diferentes gobernantes de todo el mundo, a quienes ofrecía conciertos en privado, sesiones recompensadas no sólo con el privilegio de gozar de la intimidad de estas elites, sino también con la entrega a Sarasate de un presente que sirviese como recuerdo de la misma, habitualmente una joya. Pero también en sus grandes recitales el violinista fue obsequiado con diferentes regalos por un público fiel y devoto, desde personas particulares a instituciones públicas y privadas que de este modo quisieron demostrarle su afecto. Aunque muchos de estos presentes se tradujeron en joyas y piezas de artes decorativas, muestra de lo cual son las piezas aquí estudiadas o su colección de bastones[5], también recibió instrumentos musicales, como el violín Stradivarius regalado por la reina Isabel II[6]. La mayoría de estas piezas fueron posteriormente legadas por Pablo Sarasate para formar el museo que el Ayuntamiento de Pamplona pensaba dedicar al insigne violinista, siendo las piezas principales los fondos legados por el mismo músico[7]. En dicha institución se custodian hoy en día todas estas alhajas, además de otras obras de artes decorativas, así como pinturas, esculturas, fotografías, instrumentos musicales, mobiliario, etc., que el músico había reunido a lo largo de su vida y carrera.

Sin embargo, a pesar de la riqueza de estos presentes y de que sus numerosos admiradores quisieron obsequiarle con piezas semejantes, éstos se encontraron con que el músico pamplonés, a pesar del prestigio y fama alcanzados, no fue hombre aficionado a los lujos, manteniendo la austeridad en el vestir, como señala su biógrafo, Julio Altadill, que recogía la prensa:

> "*El insigne violinista, que nada tenía de vanidoso y mucho de simpática sencillez, no usaba joya alguna de las infinitas que poseía, testimonio de admiración y agradecimiento de aficionados y sociedades á las que con frecuencia prestaba su generoso concurso el artista incomparable .No gustaba del empleo de esas alhajas, que guardaba arrinconadas en el olvido, y esto que pasaba desapercibido al principio, hizo pensar más tarde a los que se satisfacían en rendirle tributos valiosos de reco-*

5 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 343-363.

6 Sarasate poseyó dos violines Stradivarius, el regalado por la reina y otro comprado por él a Gand y Bernadel, uno de los cuales legaría a su muerte al Real Conservatorio de Música de Madrid, junto a la cantidad de 25.000 francos para constituir un premio de violín, que posteriormente se convirtió en el Premio Nacional de Violín.

7 Archivo Municipal de Pamplona (en adelante AMP). Libro de Actas nº 136, Sesión de 18 de febrero de 1900, f. 340.

nocimiento, qué clase de recuerdos serían los que menos disgustarían al eminente Sarasate, poco propicio á recibir regalos"[8].

El regalo de piezas de joyería era algo recurrente a lo largo de la historia, y no sólo ceñido al universo femenino, y abarcaban desde obsequios institucionales por parte de gobernantes, hasta presentes privados, desde miniaturas con retratos reales, hasta alhajas de uso diario, que testimoniaban el afecto o la gratitud del donante. De este modo, también músicos y cantantes que actuaban junto al violinista recibieron importantes regalos; así, tras un concierto en San Sebastián con la orquesta del Gran Casino, en septiembre de 1896, al músico navarro se le regaló una cartera con cantoneras de plata, y en el centro, una cartela también de plata con una inscripción conmemorativa, mientras que el donostiarra Enrique Fernández Arbós (1863-1939), también violinista, recibió "*un preciosos bastón con puño de oro en el que va grabado el nombre del artista, y una cartera análoga a la anterior*"[9].

Y es que dentro de este concepto de joyería se englobaban muchas más tipologías de lo que hoy entendemos y consideramos como joya, incluyendo "*Broches con iniciales, cadenas de relojes, leontinas de chaleco, tabaqueras, cajas de cigarros, portalápices, tarjeteros, frascos y todo género de adminículos para hombres y mujeres constituían el mundo de las sorprendentes habilidades de finos artesanos*"[10]. En definitiva, joyas y *objets de vertu*, que vemos fueron regalados de manera habitual a Pablo Sarasate por sus devotos admiradores que abarcan un amplio abanico de tipologías, incluyendo entre las primeras sortijas, botonaduras, alfileres de corbata y relojes, mientras que entre los segundos podemos ver empuñaduras de bastón, pitilleras, cerilleras o libretas.

Joyas de Pablo Sarasate

Entre las joyas acumuladas por Pablo Sarasate podemos establecer una división entre joyas personales, *objets de vertu*, condecoraciones y medallas o coronas conmemorativas, centrándonos en estas líneas en las alhajas de uso personal. Cuatro son las tipologías reunidas por Sarasate, sortijas, botonaduras, alfileres de corbata y relojes, aunque como ya hemos visto, y debido a la austeridad del violinista, apenas hizo uso de ellas y las legó a su ciudad natal. Efectivamente, el 30 de junio de 1897 Sarasate entregó a Alberto Larrondo y Antero Irazoqui, una serie de alhajas con destino al futuro museo que iba a consagrarle Pamplona, las cuales ambos personajes entregaron al alcalde de la ciudad el 4 de julio de dicho año. Junto a las joyas, también entregó una pormenorizada relación de las mismas indicando por quien le habían sido regaladas[11]. A partir de 1900, y hasta el momento de su fallecimiento, Sarasate fue realizando nuevas entregas de alhajas con destino al museo, recogién-

8 J. ALTADILL, ob. cit., pp. 431-432.
9 *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de septiembre de 1896, p. 6.
10 L. ARBETETA MIRA, *Ansorena. 150 años en la joyería madrileña*. Madrid, 1995, pp. 17-18.
11 J. ALTADILL, ob. cit., pp. 323-324.

dose la relación de las mismas en su testamento[12]. Un listado con parte de las joyas entregadas por el músico al Ayuntamiento pamplonés fue publicado por *El Eco de Navarra* tras la muerte del artista en 1908[13].

Cinco sortijas

1.ª Záfiro y brillantes, regalo de la Emperatriz Augusta de Alemania.
2.ª Esmeralda con brillantes, de la Reina Regente de España.
3.ª Granate y brillantes, del Rey actual de Sajonia.
4.ª Toda brillantes, de la Reina Victoria de Inglaterra.
5.ª Un brillante del Emperador Don Pedro del Brasil.
6.ª Un reloj del Emperador Napoleón III, esmalte azul é inicial de brillantes.
7.ª Un botón de brillantes que puede servir de alfiler, de la Reina Victoria.
8.ª Tres botones, perlas y brillantes, de la misma Reina.
9.ª Alfiler záfiro y brillantes, del Barón Nataniel de Rostchild.
10.ª Botonadura de brillantes: no recuerdo de quien.
11.ª Tres brillantes de camisa, del Rey Alfonso XII.
12.ª Alfiler de brillantes...: tampoco recuerdo.
13.ª Alfiler, perla negra y brillantes, de la Reina Regente de España.
14.ª Cuatro botones de camisa; Principe de Gales.
15.ª Petaca del mismo Príncipe con sus iniciales A. E. y corona Real de Inglaterra con rubíes y záfiros, esmeraldas y brillantes.
16.ª Cartera oro y corona de turquesas, con lápiz oro y perla, de la Emperatriz Augusta.
17.ª Cadena de reloj, oro y brillantes, de México=Casino Español
Pablo Sarasate,
Total diez y siete objetos.

Gracias a esta información, podemos ver como la mayoría de estas piezas fueron regaladas al músico por testas coronadas europeas y miembros de la nobleza, tanto titulada como del dinero. Cabe citar al rey de Sajonia, al emperador del Brasil, a las reinas de Inglaterra y España, a la emperatriz de Alemania, al príncipe de Gales o al barón de Rostchild. Las tipologías conservadas, sortijas, botonaduras, alfileres de corbata y relojes, constituyen las alhajas más habituales e imprescindibles dentro del vestuario masculino a lo largo de finales del siglo XIX y principios del XX. Todas ellas están realizadas en metales nobles con engastes de pedrería, siguiendo modelos internacionales propios de finales de siglo, que caerán en desuso en fechas posteriores. Este conjunto de alhajas está compuesto por 19 piezas, de excelente calidad, dado los comitentes y autores de las mismas, cinco sortijas, cinco botonaduras, cuatro alfileres de corbata y cinco relojes. Obras que reflejan el gusto y la moda masculina del último cuarto del siglo XIX y primera década de la siguiente centuria.

12 AMP. Libro de Actas nº 136, Sesión de 18 de febrero de 1900, f. 340; y Libro de Actas nº 150, Sesión de 12 de noviembre de 1908, ff. 186-187.

13 Archivo General de Navarra, *El Eco de Navarra*, 24 de septiembre de 1908, pp. 1-2.

Sortijas

La primera de las tipologías que encontramos es la sortija, de la que Sarasate donó al Ayuntamiento pamplonés cinco ejemplares. Se trata de piezas muy similares entre sí, todas ellas siguiendo los modelos imperantes internacionalmente en estos momentos y elaboradas en oro y con diferente pedrería en el chatón. Así, la emperatriz Augusta de Alemania le regaló una sortija (lám. 1a) de oro mate con chatón central formado por un zafiro talla esmeralda engarzado en garras, rodeado por una cenefa de doce diamantes talla brillante antigua engarzados en garras sobre plata, y brazo recto con los hombros moldurados. A pesar de que la pieza todavía conserva su estuche original, de terciopelo morado con tirador de muelle, no presenta estampado la casa autora de la misma, por lo que desconocemos el nombre del joyero que la realizó. La donante, Augusta Victoria de Sajonia-Weimar-Eisenach (1811-1890), estuvo casada con Guillermo I (1797-1888), rey de Prusia y emperador de Alemania. Augusta recibió una educación esmerada, tal y como se presuponía a una persona de su posición, en la que se incluyeron clases de música a cargo de Juan Nepomuceno Hummel, compositor y pianista austriaco que había sido discípulo de Mozart, quien despertó en ella gran afición a la música. Augusta era una ferviente admiradora de Pablo Sarasate, para quien el músico ofreció conciertos privados en los palacios de Coblenza, Berlín y Potsdam. Al mismo tiempo, el violinista navarro conservaba en su casa de París un retrato de la soberana sobre la repisa de la chimenea[14]. La presente sortija fue regalada a Sarasate por la emperatriz tras una *matinée* celebrada el 21 de noviembre de 1877 en Wiesbaden en honor de la soberana, con la asistencia de los emperadores y toda la corte. Tan complacido quedó el emperador con este concierto, que invitó al músico a la capital organizando sesiones en la Opera de Berlín los días 10, 12, 15 y 17 de diciembre. Estas funciones tuvieron gran éxito y supusieron la consagración definitiva del navarro, a quien desde ese momento recibió numerosas ofertas y peticiones[15]. Posteriormente, el 12 de noviembre de 1879, Sarasate ofreció otra *matinée* en Coblenza en honor de la soberana, en el que estuvo acompañado al piano por Otto Goldschmidt, e igualmente se contó también con la participación del pianista Heymannn y de violinista Fischer[16], tras la cual la emperatriz le obsequió con una sortija de diamantes, piezas que no se conserva hoy en día.

Similar a la anterior es una sortija (lám. 1b) con chatón central formado por un diamante orlado por una cenefa de ocho diamantes, todos en talla brillante antigua y engastados en garras, que alternan con pequeños diamantes talla rosa. Esta pieza fue regalada al músico pamplonés por la reina Victoria I de Inglaterra (1837-1901)[17], probablemente después de uno de los conciertos celebrados ante la soberana. Sabemos que el 9 de febrero de 1884, tras un concierto en Osborne House, la reina Victoria premió a Sarasate con un valioso obsequio[18], aunque desconocemos si se

14 J. ALTADILL, ob. cit., p. 396.
15 Ibídem, pp. 48 y 325.
16 Ibídem, pp. 69 y 325.
17 Ibídem, p. 325.
18 Ibídem, p. 151.

trataba de esta sortija o de otra alhaja, quizás la botonadura o el alfiler de corbata también conservado por el Ayuntamiento pamplonés (láms. 1g y 2c). Como ya ha quedado dicho, el diseño de esta pieza sigue modelos internacionales, encontrando obras muy similares a ésta dentro del repertorio de la joyería victoriana[19].

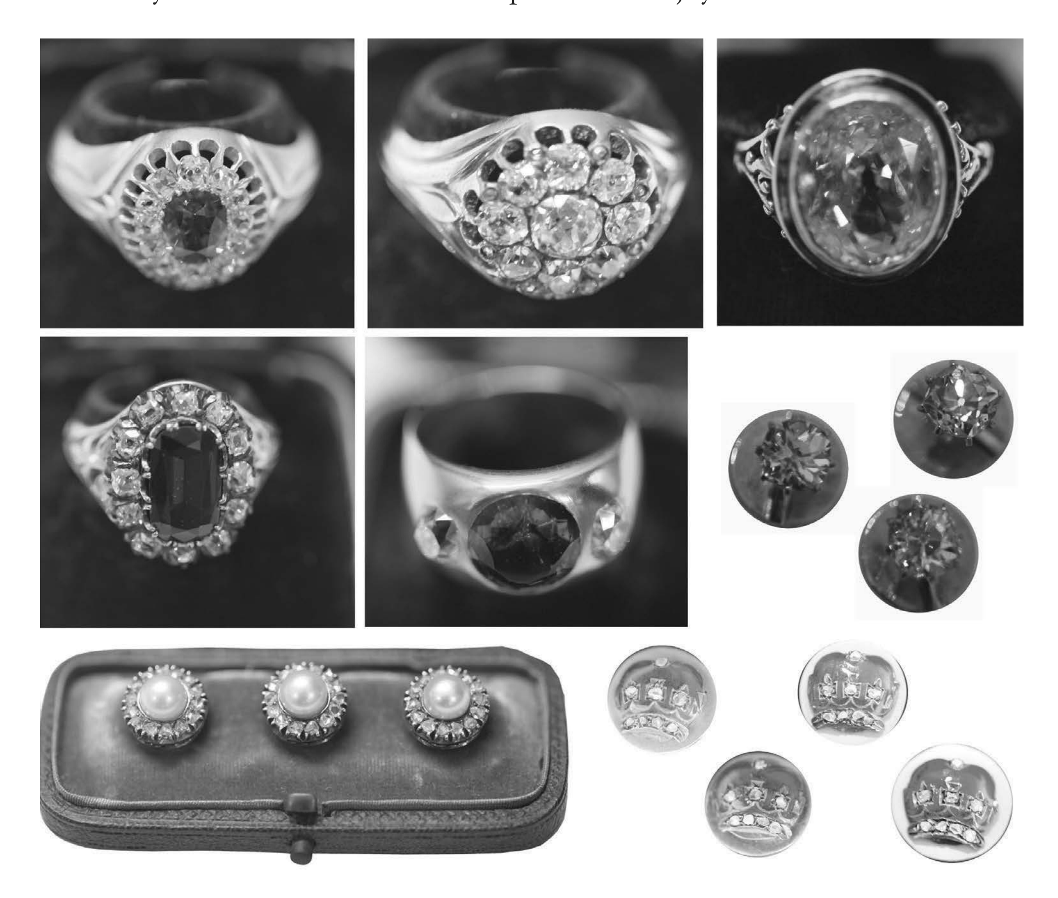


LÁMINA 1. A) ***Sortija con zafiro***. *Emperatriz Augusta de Alemania (1877).* B). ***Sortija con diamantes***. *Reina Victoria de Inglaterra.* C) ***Sortija con diamante y esmalte***. *Emperador Pedro II del Brasil.* D). ***Sortija con granate y diamantes***. *Rey Alberto I de Sajonia.* E) ***Sortija con esmeralda y diamantes***. *Reina María Cristina de España. Gª. Villalba y Florez. Madrid.* F) ***Botonadura de diamantes***. *Rey Alfonso XII de España. Francisco Marzo. Madrid.* G) ***Botonadura de perlas y diamantes***. *Reina Victoria de Inglaterra (1896).* H) ***Botonadura de diamantes y esmalte con dibujo de corona***. *Emperatriz Augusta de Alemania (1886).*

Del mismo estilo es otra sortija (lám. 1c) con chatón central formado por un diamante talla oval orlado por una cenefa de esmalte azul, y brazo cincelado con motivos vegetales que se bifurca en los hombros, calados, que inscriben elementos

19 M. FLOWER, *Victorian Jewellery*. New York, 2002, pp. 119, 192 y 239.

vegetales. Esta pieza fue regalada a Sarasate por el emperador del Brasil, Pedro II (1825-1891)[20], probablemente durante una de las giras que llevó a Sarasate a este país en 1867, 1870 y 1886[21]. Nuestro músico tuvo también la oportunidad de tocar ante el emperador brasileño en una visita oficial de éste a Viena, en la que se ofreció un magnifico concierto de gala el 14 de marzo de 1882[22] en honor del soberano. Esta ocasión también habría sido propicia para que el emperador agasajase al músico navarro con tan magnífico regalo. Pedro II[23] fue un monarca atípico para su época, ya que suprimió las fiestas y los bailes de la corte desde 1852, dedicando su tiempo libre al estudio y la lectura, disgustándole el lujo, que consideraba "*un gasto inútil y un robo a la nación*", por lo que no se entiende el regalo realizado a Sarasate. El monarca fue finalmente derrocado en 1889, partiendo al exilio, primero a Portugal y posteriormente a Francia, donde murió.

La siguiente sortija (lám. 1d) presenta un chatón central formado por un granate talla esmeralda engarzado en garras, orlado por una cenefa de diamantes talla rosa montado en garras sobre plata, y brazo recto que se bifurca en los hombros, calados, que inscriben elementos vegetales. Esta pieza fue regalada a Sarasate por el rey Alberto I de Sajonia (1873-1902)[24], ante quien el músico pamplonés había tocado en Dresde, con asistencia de la corte, el 6 de febrero de 1878, el 23 de febrero de 1888, en mayo de 1893, concierto tras el cual el rey sajón le concedió la Cruz de Albrecht de Sajonia de primera clase[25], y finalmente el 11 de noviembre de 1907. No sabemos cuando Alberto I habría regalado esta sortija al violinista, aunque pudiera ser en el momento de la entrega de la cruz de Albrecht en 1893, para celebrar dicha ocasión.

La última de estas piezas difiere en su modelo de las anteriores, ya que se trata de una sortija (lám. 1e) con ancho brazo que en los hombros engasta dos diamantes talla brillante antigua que enmarcan una esmeralda central, también talla brillante, las tres piedras embutidas. Esta pieza fue regalada al artista navarro por la reina regente de España, María Cristina de Austria (1858-1929)[26], ferviente admiradora del músico navarro. Sarasate actuó ante ella innumerables ocasiones, tanto en Madrid como en su residencia estival de Miramar de San Sebastián. Así, en este último lugar, en un concierto en el que Sarasate era acompañado por Otto y Berta Goldschmidt, el matrimonio regaló a la reina su piano Bechtein, mientras que la soberana correspondió a su vez espléndidamente, aunque desconocemos si en esta ocasión le entregó la sortija aquí estudiada u otro regalo, como el alfiler de corbata (lám. 2e) o uno de los dos bastones que con el mismo origen que esta sortija se encuentran en el Ayuntamiento[27]. Esta obra conserva su estuche original, en cuyo interior podemos ver el sello *Gª Villalba y Florez, Carrera de San Geronimo, 4 y 8, Madrid*. Conocemos

20 J. ALTADILL, ob. cit., p. 325.
21 Ibídem, pp. 32, XVIII y XXII.
22 Ibídem, p. 101.
23 R.J. BARMAN, *Citizen emperor. Pedro II and the making of Brazil. 1825-91*. Standford, 1999.
24 J. ALTADILL, ob. cit., p. 325.
25 Ibídem, pp. 49, 58, 62 y 69.
26 Ibídem, p. 325.
27 Ibídem, p. 280; e I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 343-363.

pocos datos acerca de esta joyería, salvo que inauguraba su nuevo establecimiento en la Carrera de San Jerónimo 8 el 14 de marzo de 1882[28].

Botonaduras

Otra de las tipologías presentes entre las alhajas donadas por Sarasate al Ayuntamiento pamplonés es la de botonadura, pieza muy habitual en la joyería masculina y que se ha conservado hasta nuestros días. Constituye una serie de tres o cuatro botones para colocarse en la camisa cuando el hombre viste chaqué, frac o esmoquin, y por tanto complemento imprescindible en la vestimenta de un caballero. Generalmente, las botonaduras formaban conjunto con los gemelos, tanto en cuanto a diseño como a materiales. Sarasate donó al regimiento pamplonés para que formasen parte del museo a él dedicado cinco de estas alhajas. La primera de ellas (lám. 1f) está formada por tres botones de diamantes talla antigua montados en garra con barra recta que los une a una cabeza circular lisa. Este conjunto conserva su estuche original, de terciopelo granate, que en el interior presenta la inscripción *Fco. Marzo. Madrid*, y en el exterior tiene grabada a fuego una corona imperial. Tal y como esta inscripción indica, esta botonadura procede de la Joyería Marzo, casa fundada en Madrid hacía 1860 y que tuvo actividad hasta principios del siglo XX, siendo su primer propietario Francisco Marzo[29]. Entre las realizaciones más conocidas de este establecimiento se encuentran la corona para la reina Mercedes (1860-1878), la diadema de perlas y diamantes que la reina María Cristina (1858-1929) regaló a la infanta Eulalia (1864-1958) en su matrimonio con el infante Antonio de Orleans (1866-1930), el collar a juego con la pieza anterior, regalado a dicha infanta por los duques de Montpensier, Antonio de Orleans (1824-1890) y Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), padres del novio, o la diadema de perlas y diamantes de la reina María Cristina, hoy propiedad de la casa real[30]. Esta botonadura fue un regalo del rey Alfonso XII de España (1857-1885)[31], para quien el músico tocó en numerosas ocasiones Y aunque desconocemos el momento exacto en el que el monarca le obsequió esta pieza, habría que situarla entre 1874 y 1885, fechas del reinado de este soberano. La siguiente botonadura (lám. 1g) está formada por tres botones de doble cabeza formados por chatón con perla central rodeada por una orla de catorce diamantes talla rosa engastados en garras sobre plata, con barra en forma de doble "c" contrapuesta que la une a una cabeza en forma de anillo recto liso. Dicha alhaja fue regalada a Sarasate por la reina Victoria de Inglaterra, quien también le había obsequiado con una sortija y un alfiler de corbata (láms. 1b y 2c), tras una serie de conciertos que el músico había ofrecido ante la soberana en sus residencias de Windsor y Osborne en 1896[32]. Se trata de una pieza muy similar en su diseño a los pendientes

28 *El Día*, Madrid, 14 de marzo de 1882, p. 3.

29 F. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 381; y L. MONTAÑÉS, *Joyas*. Diccionarios Antiquaria. Madrid, 1987, p. 166.

30 F. RAYÓN y J.L. SAMPEDRO, *Las joyas de las reinas de España. La desconocida historia de las alhajas reales*. Madrid, 2004, pp. 244-261 y 274-281.

31 J. ALTADILL, ob. cit., p. 325.

32 Ibídem, pp. 167 y 325.

que el príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, entregó a su prometida, Alejandra de Dinamarca, como regalo de boda en 1862, junto a un broche y un collar, todo ello realizado por la joyería londinense R. & S. Garrard & Co[33]. Probablemente gracias a este regalo, el diseño de esta pieza se hizo popular en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX[34]. En la colección Woolf se conserva un alfiler muy similar a esta botonadura, obra de Friedrich Koechli[35].

Sigue un estuche (lám. 1h) con un juego de cuatro botones masculinos de doble cabeza circular unida por una barra recta. En la cabeza superior presenta coronas imperiales formadas por un aro empedrado de diamantes y crestería con florones que inscriben diamantes, todo ello sobre un casquete de esmalte rojo rematado por un diamante. La cabeza posterior es lisa, con una moldura cóncava. Esta botonadura fue regalada a Pablo Sarasate por la reina de Prusia y emperatriz de Alemania, Augusta de Sajonia-Weimar-Eisenach, quien ya había obsequiado al músico navarro una sortija (lám. 1a). Augusta, como ferviente admiradora de Sarasate, le solicitaba que acudiese a tocar a palacio en cuanto tenía noticias de su llegada a Berlín. De este modo, Otto Goldschmidt, en carta a Baldomero Navascués, primo del músico, decía que "*La Emperatriz quiere mucho a Pablo, al grado de que cada vez en seguida de nuestra llegada a Berlín al hotel, se presenta un chambelán con el deseo de oír a Pablo a las 4 de la tarde, que es cuando se reúnen 6 u 8 personas para el the, y el Emperador viejo viene también*"[36]. Según relataba Goldschmidt, la música de Sarasate hacía que la emperatriz se olvidase de sus dolencias, y por ello invitó al músico a su residencia de verano de Coblenza en 1886, donde le hizo tocar para ella todos los días, en agradecimiento a lo cual "*Le regaló a Pablo su retrato en oro y un par de gemelos en oro batido con su corona en piedras preciosas*"[37], pieza esta última que puede relacionarse con la aquí estudiada.

Se conserva también un estuche con un juego de tres botones y dos gemelos circulares (lám. 2a). Los gemelos, de doble cabeza y gran formato, presentan la cabeza anterior circular lisa, con un diamante embutido en el centro, y la posterior lisa, mientras que la botonadura esta formada por un diamante engarzado en garras unido mediante una barra a una cabeza circular lisa, con una muesca en forma de "u". Es una de las pocas joyas que podemos reconocer en diversas fotografías tomadas a Sarasate, en las que uno de los gemelos, gracias a su tamaño, se aprecia perfectamente en la muñeca derecha del músico. Esta botonadura le fue regalada al violinista por Eduardo, príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, tras un concierto en su residencia de Marlborough House[38]. El mismo príncipe había regalado también a Sarasate una "*magnífica cigarrera adornada con piedras preciosas*" tras un concierto en su residencia londinense a finales de marzo de 1883[39].

33 H. ROBERTS, *The Queen´s diamonds*. Londres, 2012, pp. 82-93.
34 M. FLOWER, ob. cit.
35 G. VON HABSBURG, *Fabergé. Imperial craftsman and his world*. Londres, 2000, p. 338.
36 J. ALTADILL, ob. cit., p. 55.
37 Ibídem, pp. 55 y 69.
38 Ibídem, p. 325.
39 Ibídem, p. 148.

Pertenecientes también al legado que Pablo Sarasate realizó al Ayuntamiento de Pamplona, aunque alejados de la riqueza de las piezas ya vistas, es un conjunto de dos botones (lám. 2b) circulares de ónix con el borde en plata que presentan sobre la superficie las iniciales MA y HD en letras vegetales realizadas en plata en su color. Por el reverso presenta una estrella de seis puntas enmarcada por dos círculos, con unas cenefas de triángulo caladas, y un pomo circular plano. Se trata de las piezas más sencillas entre las conservadas por Pablo Sarasate, lo cual, unido al hecho de que las iniciales que presentan no se corresponden con las del músico, así como al tamaño de las mismas, nos hace pensar que éste las guardase como recuerdo de algún ser querido, y no como piezas propias de uso personal.



LÁMINA 2. A) ***Botonadura y gemelos con diamantes****. Príncipe de Gales.* B) ***Botones de ónix y plata.*** C) ***Alfiler de corbata de diamantes****. Reina Victoria de Inglaterra. Collingwood & Cª. Londres.* D) ***Alfiler de corbata con diamantes****. Casa Ansorena. Madrid.* E) ***Alfiler de corbata con perla negra y diamantes****. Reina María Cristina de España.* F) ***Alfiler de corbata con diamantes y zafiros****. Barón Nathaniel de Rostchild. Friedrich Hartung. Viena.*

Alfileres de corbata

Otra de las tipologías de joyería que vemos entre las donadas por el músico navarro a su ciudad natal es la de alfiler de corbata, de los que se conservan cuatro ejemplares. Se trata de una joya muy habitual en la indumentaria masculina de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, y que tiene su equivalente en la moda femenina en los pasadores de sombrero. Actualmente es una joya en desuso por los hombres, aunque se puede ver en abundancia en el comercio, usada como alfileres de solapa por las mujeres. El primero de ellos (lám. 2c) es un alfiler articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y cabezal en forma de roseta con un diamante central orlado por una cenefa de diez diamantes, todos ellos talla brillante antigua, engarzadas en garras sobre plata. El cabezal se puede desatornillar del alfiler y ser usado como botón, con un cabezal posterior circular liso, unido al superior mediante una barra cilíndrica. Esta pieza es muy similar a una sortija y a una botonadura (lám. 1b y g) también pertenecientes a Sarasate, siendo las tres piezas regalo de la reina Victoria I de Inglaterra al artista navarro[40]. En el caso de la primera realizada totalmente con diamantes, al igual que este alfiler, y la segunda con una perla central orlada de brillantes, y que como ya hemos dicho, siguen en su diseño el esquema de los pendientes ofrecidos por el príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, a Alejandra de Dinamarca como regalo de boda en 1862[41]. Este alfiler, que presenta un esquema muy similar, y que también sigue modelos del momento[42], fue realizado por la joyería Collingwood & Cª, casa que suplió de alhajas a la casa real a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, tal y como atestigua la inscripción presente en el estuche de esta pieza *Collingwood & Cª. Goldsmiths & Jewellers to the Royal Family. 43*. De esta joyería eran sendos regalos recibidos en 1893 por la princesa Mary de Teck (1867-1953), con motivo de su boda con el duque de York, futuro Jorge V (1865-1936). Así, los habitantes de Kensington le entregaron un broche en forma de lazo de diamantes con una perla colgante, el *Kensington Bow Brooch*, en la actualidad propiedad de Isabel II[43], mientras que la reina Victoria le regaló una tiara de diamantes convertible en collar, desmontada en 1919 para con sus piedras hacer la *Queen's Mary Fringe Tiara*, también en poder de la soberana inglesa[44]. Asimismo, de esta casa es una tiara de hojas de mirto de la colección Albion Art (Japón)[45]. En la colección Woolf se conserva un alfiler muy similar a este, pero sustituyendo el diamante central por una perla, obra de Friedrich Koechli[46], siguiendo el esquema que podemos ver en la botonadura nº 04a.

La siguiente obra es un alfiler (lám. 2d) articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y cabezal en forma de media luna con

40 Ibídem, p. 325.

41 H. ROBERTS, ob. cit., pp. 82-93.

42 M. FLOWER, ob. cit., pp. 192, 223, 238-239.

43 L. FIELD, *The Queen´s jewels. The personal collection of Elizabeth II*. Londres, 1987, pp. 134-135; y H. ROBERTS, ob. cit., pp. 142-143.

44 H. ROBERTS, ob. cit., pp. 188-191.

45 G. MUNN, *Tiaras. A history of splendour*. Londres, 2002, p. 299.

46 G. VON HABSBURG, ob. cit., p. 338.

diamantes talla brillante antigua engarzados en garras. Este alfiler, del que desconocemos el donante, es una realización de la joyería Ansorena, tal y como podemos ver por la inscripción del estuche de la misma *Casa Ansorena. Madrid*. El tema de la media luna, así como el de las estrellas, fue muy habitual a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, siendo varias las piezas de la Casa Ansorena que presentan este diseño. Ansorena se constituyó como una de las principales joyerías madrileñas a finales del siglo XIX y principios del XX, trabajando para la Real Casa, para la que, entre otras piezas, realizó la tiara de las flores de lis, que Alfonso XIII (1886-1941) diera en 1906 como regalo de boda a su prometida la princesa Victoria Eugenia de Battemberg (1887-1969), y que todavía permanece en poder de la casa real española. Una de las piezas más importantes realizada por esta joyería son las coronas, halo y sobrehalo de la Virgen del Pilar, realizada en 1905 por suscripción popular[47].

También de procedencia española es un alfiler de corbata (lám. 2e) articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y cabezal compuesto por una perla negra enmarcada por cuatro diamantes talla brillante antigua engastados en garras. Esta obra fue regalada al artista navarro por la reina regente de España, María Cristina de Austria (1858-1929)[48], la cual entre su importante colección de joyas, poseía numerosas piezas con perlas negras. La simplicidad de ejecución y diseño de esta pieza, donde el protagonismo recae tanto en los diamantes como en la perla, sin ningún tipo de montura que las englobe, no le resta belleza, en un juego de proporciones en forma de cruz griega de gran originalidad. Muy similar a este alfiler, en cuanto a la sobriedad en sus líneas y a los materiales utilizados, es un collar de oro amarillo, perlas negras y diamantes talla brillante, que, perteneciente a la reina María Cristina, conserva en la actualidad la casa real española[49]. Igualmente, similar a esta obra son algunos de los diseños de la joyería Ansorena, por lo que no habría que descartar que fuese una de sus realizaciones[50].

A talleres europeos hay que vincular un alfiler (lám. 2f) articulado por medio de una aguja cilíndrica de oro amarillo terminada en punta, y cabezal en forma de herradura con diamantes talla brillante antigua y zafiros talla cojín engarzados en grano, y orla interior empedrada de diamantes talla rosa engastados en grano. La parte inferior del cabezal tiene una cenefa de arcos de medio punto invertidos calada. El motivo de la herradura, al igual que la media luna y las estrellas, fue muy recurrente en la joyería de la segunda mitad del siglo XIX, como podemos ver tanto en diseños de alfileres de corbata, como de otras tipologías dentro de la joyería del momento[51]. Se trata de una pieza realizada por la casa vienesa Friedrich Hartung, tal y como podemos ver gracias a la inscripción presente en su estuche *Friedrich Hartung. Joaillier. Kohlmarkt Nº 4. Wien*. Este alfiler fue regalado a Pablo Sarasate por el barón Nathaniel de Rostchild[52], de la línea austriaca de esta conocida, prolija y acaudalada familia de origen judío, con ramas en Paris, Londres y Viena, y que

47 L. ARBETETA MIRA, ob. cit., pp. 72-81 y 96-97.
48 J. ALTADILL, ob. cit., pp. 282 y 325.
49 F. RAYÓN y J.L. SAMPEDRO, ob. cit., pp. 275-287.
50 L. ARBETETA MIRA, ob. cit., pp. 62 y 134-135.
51 M. FLOWER, ob. cit., pp. 90, 234-235 y 238.
52 J. ALTADILL, ob. cit., p. 325.

ejerció el mecenazgo artístico, reuniendo una importante colección de arte. No era éste el único alfiler en forma de herradura que poseyó Sarasate, ya que también tenía otro de oro y brillantes, regalado por Emilio Rubión[53]. Igualmente, regalo del mismo barón de Rostchild es un bastón con rica empuñadura de oro que en la parte superior monta un zafiro blanco talla cojín orlado de zafiros, también conservado en el Ayuntamiento pamplonés[54].

Relojes

Finalmente, nos encontramos con una tipología, la de relojes, que aunque no son propiamente obras de joyería, sino de relojería, están muy vinculadas a ésta, pudiendo hablar en algunos casos, como en varias de las obras aquí estudiadas, de relojes joya. Cinco son los relojes que Pablo Sarasate legó al Ayuntamiento pamplonés, dos de ellos de gran sencillez, otros dos engastados con pedrería y esmalte, y un quinto obra de damasquinado. Así, un reloj de bolsillo en oro amarillo con tapa abatible en el anverso, con decoración incisa en las tapas de malla romboidal, con tondo liso en el centro. Esfera de porcelana blanca con números arábigos, agujas de horas y minutos, y pequeña esfera segundera, e inscripción de autoría *A. Lardet. Fleurier*. Presenta tirador en forma de poma, con corona estriada, y asa en "c" de disposición horizontal. En el interior de la tapa tiene estampada la marca de Paris, cabeza femenina de perfil. Esta pieza conserva su estuche de cuero marrón con las iniciales PS en plata en su color sobrepuestas. Se trata de una obra de gran sencillez y carácter utilitario, que responde a modelos comunes de relojería en estos momentos. La Casa Lardet fue fundada en Fleurier (Suiza) y perduró hasta principios del siglo XX, ganando en 1878 una medalla de bronce en relojería en la Exposición Universal de Paris.

Muy similar a éste es otro reloj de bolsillo en oro amarillo con reverso cerrado por tapa y anverso visto con esfera de porcelana blanca, de orilla moldurada, con números arábigos, agujas horarias y minuteras, esfera menor segundera, e inscripción de autoría *L. Leroy et Cie*. El reverso es liso y presenta las iniciales PS esmaltadas en azul. Presenta tirador en forma de poma, con corona estriada, y asa en "c" de disposición horizontal. Cuelga de una leontina de oro amarillo con eslabones horizontales y circulares alternos, con cierre de barra cilíndrica. También conserva el estuche original, que presenta estampadas las iniciales del maestro navarro PS, así como el sello de autoría de la casa *Fabrique D´Horlogerie, L. Le Roy y Cie, Veritable Ancne.Mson. Leroy & Fils, Horlogers de la Marine, 7. Bd de la Madeleine, Fondée en 1785, 13-15 Palais Royal, Paris, Grand Prix, 1900*. En el Ayuntamiento pamplonés se tiene recogido este reloj como el usado por el violinista desde 1890 hasta el 2 de julio de 1907, cuando lo entregó al Ayuntamiento. Sin embargo esta noticia es errónea, ya que en su estuche figura una mención a la obtención del Gran Premio en la Exposición Universal de 1900 por esta casa relojera, e igualmente la casa se trasladó al Boulevard de la Madeleine, dirección que aparece en el estuche, en 1901, lo que indicaría que el reloj es posterior a dicha fecha. Esta relojería fue fundada en

53 Ibídem, p. 83.
54 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 353 y 356.

1785, convirtiéndose pronto en una de las casas favoritas de la realeza y aristocracia francesa, obteniendo en 1835 el título de proveedor de la Marina[55]. Probablemente, tanto esta pieza como la anterior serían las usadas diariamente por Sarasate, ya que la sencillez de su ejecución las hacen ideales para su uso diario, coincidiendo además con la sobriedad en los gustos personales del artista.



LÁMINA 3. A) ***Reloj con diamantes.*** *Españoles en México (1890). Diener & Rothacker. México.* B) ***Reloj con esmaltes y diamantes.*** *Napoleón III (1861). Czapek & Cie. Ginebra.* C) ***Reloj damasquinado.*** *Comisión de Monumentos Artísticos de Toledo (1881). Álvarez. Toledo.*

Mayor riqueza, en desacuerdo con la austeridad del maestro que nos señala su biógrafo, presentan los siguientes relojes. El primero de ellos (lám. 3a) se articula por medio de tapas convexas con decoración de roseta pentagonal enmarcada por una cenefa de cuadrilóbulos y tréboles alternos, todo ello empedrado de diamantes talla brillante antigua engastados en grano, orlado por una cenefa vegetal paralela al borde. En la tapa del anverso se dispone la siguiente inscripción "*Varios Compatriotas a Sarasate México*". Al interior presenta esfera de porcelana blanca con números arábigos y romanos, agujas de horas y minutos, y pequeña esfera segundero. Tiene tirador en forma de poma con asa ovalada de disposición horizontal y corona estriada, de la que pende una cadena trenzada al bies, en la que se insertan sendos crecientes que abrazan un triángulo, y una anilla, todos ellos empedrados con brillantes talla antigua engastados a grano, en uno de los cuales se repite la citada inscripción. El reloj

55 P. BRATEAU, M. DAUMAS y R. ARDIGNAC, *Dictionnaire des Horlogers Français*. Paris, 1972.

conserva el estuche original, de terciopelo morado con tirador de muelle, que en el interior presenta el sello de autoría *Diener & Rothacker Mexico. Gran Joyería La Perla*. Esta casa fue fundada en México por la familia Dienner, que posteriormente se asociaría con los Rothacker, siendo una de las grandes joyerías mexicanas, a la que también estuvo vinculado Guillermo Kahlo, reconocido fotógrafo y padre de Frida Kahlo. Tal y como atestiguan las inscripciones, este reloj fue regalado a Pablo Sarasate por la colonia española residente en México tras una de sus actuaciones en 1890[56]. A pesar de la sobriedad que caracterizaba a Sarasate, este reloj le fue de gran agrado, debido a lo cual lo usó con frecuencia, lamentado en el momento de su entrega al Ayuntamiento pamplonés que a partir de ese momento estaría siempre parado[57].

De gran riqueza resulta también un reloj (lám. 3b) en oro amarillo con esfera de porcelana blanca con números romanos, agujas de horas y minutos y tirador en forma de poma con anilla circular. En el reverso presenta tapa esmaltada en azul, con una "N" timbrada por corona imperial, todo ello empedrado en diamantes talla brillante antigua, y en el interior inscripción *Nº 4705, Echappement a cylindre huit trous en rubis. Czapek & Cie. Geneve*. Conserva rota la barretina de la leontina, cilíndrica y con barras esmaltadas en los lados, de la que cuelga un trozo de cadena. Este reloj le fue regalado a Pablo Sarasate por Napoleón III (1808-1873) tras un concierto celebrado el 8 de marzo de 1861 en el palacio de las Tullerías[58]. Napoleón III fue el único presidente de la Segunda República francesa entre 1848 y 1852, y posteriormente emperador del Segundo Imperio de 1852-1870, siendo el último monarca reinante en Francia. Con respecto a este reloj, Sarasate en una carta a Alberto Huarte del 7 de diciembre de 1907 desde Paris, le pedía que le mandasen el reloj, ya que había perdido un trozo de esmalte y el artista lo quería reponer, pues hacía muy mal efecto, diciendo que a su vuelta a Pamplona repondría el reloj en el Ayuntamiento[59]. Dado que la barretina presenta pérdidas de esmalte no sabemos si en su carta Sarasate se refería a este deterioro, y por tanto el reloj nunca se le envío para que lo reparase, o bien éste se ha producido con posterioridad. La relojería autora de este reloj tiene su origen en la firma *Czapek &Moreau*, casa fundada cerca de 1832 en Ginebra por François Czapek, emigrado polaco en Suiza, junto a otro socio, Moreau. Entre 1839 y 1845 Czapek se asoció con Patek formando *Patek,Czapek & Cie*, y tras la separación de ambos Patek fundó su propia compañía, *Patek Philippe & Co*, casa relojera de gran prestigio que todavía hoy subsiste. En 1851 François fundó su propia compañía *Czapek & Cie*, firma que en 1861 abrió sucursal en la calle Vendome de Paris, convirtiéndose en proveedora de la Casa Imperial francesa, cerrándose por causas desconocidas en 1869[60].

Finalmente, la última de las piezas a estudiar se aleja en su concepción del resto de alhajas aquí vistas. Como hemos podido analizar, todas las obras anteriores responden a modelos internacionales de joyería y relojería culta, que siguen los mismos patrones y diseños, a pesar de haber sido realizadas en diferentes países. Mientras

56 J. ALTADILL, ob. cit., pp. 83, 325 y 366.

57 Ibídem, p. 366.

58 Ibídem, pp. 23, 28 y 325.

59 Ibídem, p. 123.

60 A. TELLIER y M. DIDIER CHAPONNIÈRE, *Timepieces for Royalty, 1850–1910, by Patek Philippe*. Ginebra, Patek Philippe Museum, 2005, pp. 14-15.

la pieza que vamos a estudiar a continuación, realizado con la técnica del damasquinado, responde a modelos historicistas. El reloj (lám. 3c)[61], que cuelga de una *chatelaine*, se articula mediante tapas convexas, disponiéndose en la del anverso una escena de batalla ecuestre, enmarcada por una triple cenefa, perladas las exteriores y de ondas la interior. Mientras que en la tapa del reverso se sitúa la esfera circular, con números arábigos y aguja horaria y minutera, enmarcadas por las mismas cenefas que en el anverso. El reloj tiene un tirador de muelle para abrir la tapa y un pomo, por el que pasa una anilla circular, y en el que se dispone la inscripción *Alvarez. Toledo*, rematado por una corona estriada. El asa cuelga de la *chatelaine*, formada por tres cuerpos decrecientes unidos entre si por cadenas y mascarones, y un elemento de remate en forma de escudo, en el que está representado en el anverso las armas de Toledo, orladas por la inscripción *El Ayuntamiento y la Comisión de Monumentos Artísticos*, y en el reverso un bodegón de instrumentos musicales enmarcado por *A Pablo Sarasate. Toledo. 9 Abril del 1881*. Siguen tres cuerpos cuadrados con decoración, sólo por el anverso, compuesta por bustos de perfil de guerreros tocados por yelmo, de estilo renacentista, el segundo de los cuales tiene al pie la palabra *Toledo*, inscritos en tondos calados y rodeados de elementos vegetales. Como podemos ver por las inscripciones que presenta, este reloj le fue regalado a Sarasate por la Comisión de Monumentos Artísticos de Toledo tras un concierto benéfico a favor de los pobres de dicha ciudad, celebrado el 9 de abril de 1881:

> "*Don Pablo fue obsequiado con un magnífico reloj cuyas tapas de acero pavonado, ostentan preciosas y delicadas incrustaciones de oro, con la dedicatoria en el anverso y atributos musicales en el reverso, artística y elegantísima alhaja que le regaló la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la ciudad imperial, por corresponder á dicha Comisión la iniciativa y gestiones de aquel concierto. En la acreditada fábrica de armas de Toledo fue ejecutada la primorosa labor reseñada*"[62].

Esta pieza es reflejo de la importancia y auge que el trabajo damasquinado experimentó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX en España, con dos importantes focos de producción, Toledo, donde se realizó este reloj, y Eibar, taller del que el Ayuntamiento pamplonés conserva numerosas medallas concedidas por dicho regimiento a Pablo Sarasate. En ambos centros se produjeron relojes cuyas tapas presentaban una rica decoración damasquinada, como podemos ver tanto por la pieza aquí conservada como por otras en colecciones particulares[63]. Del mismo autor que este reloj, Álvarez, todavía sin identificar, es una pitillera de la colección Khalili[64].

61 I. MIGUÉLIZ, "Reloj de bolsillo con labor de damasquinado", en *La pieza del mes en la web. Aula abierta de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*. Pamplona, 2014, pp. 301-304.

62 J. ALTADILL, ob. cit., p. 293.

63 JJ. SAN MARTÍN, R. LARRAÑAGA y P. CELAYA, *El Damasquinado en Eibar*. Eibar, 1981, pp. 39, 47 y 66; y D. LAVIN, *El arte y la tradición de los Zuloaga. Damasquinado español en la colección Khalili*. Bilbao, Bath Midway Press, 1997, p. 162.

64 D. LAVIN, ob. cit., p. 197.

Bacías de barbero hispanas de los siglos XVII y XVIII

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Universidad de Alcalá

Durante la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo de todo el XVIII en los territorios hispanos se hicieron diferentes modelos de bacías en plata que se usaban para distintas funciones. Unas se denominaban de aguamanos, porque se empleaban sencillamente para lavarse las manos; otras eran para el servicio de cama, porque se utilizaban como la actual cuña; otras para el sangrado, como remedio de algunos males de la época; y otras para "hacer la barba" o de barbero, porque servían obviamente para el afeitado de los varones[1].

De las bacías de barbero se conocen tres modelos diferentes, además de los adaptadores especiales, a modo de gorguera, que se hicieron para encajar en palanganas comunes, convirtiéndolas ocasionalmente en bacías de barbero.

Solían ir acompañadas de un jarro aguamanil, pero son pocos los casos en los que se conservan ambas piezas a juego.

El modelo más temprano en la platería hispana es el de tipo oval, con cuenco poco profundo, orilla elevada, borde mixtilíneo con sendas escotaduras semicirculares grandes en los tramos largos y otras más pequeñas en los cortos, alternando con segmentos conopiales. Este tipo se hizo en plata desde mediados del siglo XVII hasta los años centrales del XVIII. Se conserva más de una veintena.

Otro modelo peculiar es el de tipo circular y forma avenerada, con su correspondiente escotadura y gallones radiales, quizás inspirado en las grandes conchas que usaban en Zaragoza como fuentes para el lavabo durante la Misa[2]. De este tipo se

---

1 M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, pp. 34-35.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana.* Sevilla, 1992, p. 255.

conservan ejemplares de Sevilla y Córdoba, pero también de Perú y México, realizados todos ellos en los años centrales del siglo XVIII.

El tercer modelo, que aparece asimismo a mediados del siglo XVIII, suele ser de tipo ovalado con una sola escotadura en uno de los tramos más largos, cuya fuente de inspiración se halla en obras francesas, introducidas por la dinastía borbónica. Se hicieron durante la segunda mitad de esta centuria. Sus centros de fabricación son muy variados, pues hay ejemplares argentinos, mejicanos, barceloneses, madrileños, murcianos, etc.

De cualquier modo, en este trabajo vamos a estudiar solamente el primer modelo, dejando los demás para ocasiones venideras.

El modelo que nos ocupa tuvo su origen a mediados del siglo XVII, quizás en Madrid, desde donde pasó poco después a otros centros hispanos con gran éxito y con pequeñas diferencias estructurales. Como indicamos antes, se caracteriza por su forma ovalada con cuenco poco profundo, orilla elevada, borde mixtilíneo y moldurado, con dos grandes escotaduras en los lados largos y otras más pequeñas y casi cerradas en los cortos, y entre ellas segmentos conopiales; y en ocasiones con una pequeña elevación en el centro del asiento. En cambio, en México durante el último tercio del siglo XVII se empezó a hacer un modelo parecido al madrileño, que perduró hasta el primer cuarto del XVIII, pero con rasgos propios que lo hacen inconfundible. Se caracteriza por su forma oval, de cuenco poco profundo, orilla elevada, borde mixtilíneo y moldurado, con sendas escotaduras semicirculares en los lados largos, como en el modelo cortesano; aunque el perfil del borde es distinto, ya que además de las dos escotaduras grandes de los tramos largos, cuenta también con diez pequeñas escotaduras semicirculares más abiertas, en alternancia con doce segmentos convexos. De este tipo mexicano se conservan varios ejemplares, como veremos.

Por ahora la **bacía de barbero** más antigua conservada es la que se halla en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid (lám. 1). Se trata de un espléndido ejemplar realizado en la Corte en los años centrales del siglo XVII, como indican sus marcas[3]. Sigue fielmente el mencionado modelo madrileño (de tipo oval con cuenco poco profundo, orilla elevada, borde mixtilíneo y moldurado, con dos escotaduras en los lados largos y dos muy pequeñas circulares en los cortos y entre ellas ocho segmentos conopiales). Este ejemplar además tiene una elevación de planta ovalada en el centro del asiento.

Las marcas que muestra corresponden a las de la villa de Madrid, con cronológica fija de 1646 a 1657 y a la personal de Francisco de Nápoles Mudarra el Mozo, marcador de villa entre tales fechas. Cuenta con una tercera marca que presenta las letras ATIF, que debe de ser de propietario, aunque no hemos podido identificarle por ahora. En cambio, carece de la marca personal del artífice, por lo que desconocemos a su autor.

3 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas, siglos XV-XVIII*. Madrid, 2000, pp. 226-227. La autora menciona una fuente inédita en colección privada marcada en Madrid por Francisco de Nápoles Mudarra en 1646, que bien pudiera ser esta bacía de barbero, pero hay que tener en cuenta que Nápoles Mudarra actuó solamente como marcador de villa entre 1646 y 1657, por lo que no es el artífice de la obra.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO. Bacía de barbero (Madrid, 1646-1657). Colección Hernández-Mora Zapata* (Foto: Francisco Javier Montalvo Martín).

Por el comercio madrileño pasó en mayo de 2014 una **bacía de barbero** semejante a la anterior, que presenta las mismas marcas de localidad y marcador, pero cambia un poco el diseño del borde, ya que en este caso tiene solamente cuatro segmentos conopiales alternando con las escotaduras. Muestra además una tercera marca formada por las iniciales AR en anagrama, alusivas probablemente a un antiguo propietario del siglo XVIII del que no tenemos noticias[4]. En cualquier caso, esta bacía también fue realizada en Madrid entre 1646/1657 por un artífice anónimo. En cuanto a sus anteriores propietarios, el más antiguo es probable que fuera un miembro de la familia Faria, quizás don Marcelino Faria y Guzmán, personaje ilustre del segundo tercio del siglo XVII, que fue caballero de la orden de Santiago y presidente de la Real Chancillería de Granada -y del que se tienen abundantes noticias al menos desde febrero de 1637 hasta octubre de 1672-, tal y como se deduce del escudo de armas que porta. Las letras PMG estampadas en la orilla hacen referencia a un tercer propietario del siglo XIX, dando a entender que esta obra fue pasando por numerosos dueños hasta llegar a nuestros días.

4 Subastas Fernando Durán. Madrid. 22-5-2014, lote nº 1678. Actualmente se encuentra en Antigüedades Vicente Llorens. Xátiva (Valencia).
http://www.vicentellorens.com/es/objetos/65-gran-bacia-de-plata.html. (Consultado el 29-4-2016).

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla (Córdoba), perteneciente a la Cofradía del Santísimo Sacramento, se halla una **bacía de barbero**, también madrileña[5]. Las dos marcas que presenta corresponden a las del ensayador mayor de los Reinos Bernardo de Pedrera y Negrete, platero madrileño activo entre 1651 y 1704. Como ensayador mayor trabajó en la ceca de Burgos en 1651; en el Ingenio de Segovia al menos desde 1659 hasta 1664 y desde 1683 hasta 1691; y en la ceca de Madrid en 1678, 1681-1682 y 1703-1704. La primera marca reproduce el apellido completo en dos líneas, y en la segunda, las iniciales en anagrama bajo corona. Por razones formales debemos de fechar esta bacía en torno a 1655/1660, pues se parece extraordinariamente a la anterior, a pesar de que la inscripción indique la donación en 1707. Aunque Bernardo de Pedrera trabajó muchos años como ensayador mayor, no debemos descartar la posibilidad de que en esta bacía actuara como artífice. En la orilla tiene grabada la inscripción del donante don Pedro Romualdo de la Plaza Méndez, presbítero, y unos motivos decorativos propios de dicha cofradía, como una custodia y un cáliz con la Sagrada Forma. Tanto la inscripción, como la decoración debieron de ponerse con motivo de la donación a dicha cofradía por parte de Pedro Romualdo, pues se trata de una pieza de uso doméstico, que pudo pasar al entorno religioso para convertirse en plato limosnero, como era frecuente en este tipo de cofradías.

En el libro de exámenes de la corporación de plateros de Valencia aparece denominada como palangana una **bacía de barbero** de 1660 que reproduce el mismo modelo que las dos anteriores madrileñas. Se trata de la prueba de maestría que entregó el 3 de octubre de 1660 el platero Pere Joan Vives, activo en Valencia hasta 1665, año en que murió[6].

Cristina Esteras dio a conocer en 2005 una fuente realizada hacia 1640-1665 en el Virreinato del Perú que sigue fielmente el modelo de **bacía de barbero**, caracterizado por su forma oval, de cuenco poco hondo, orilla elevada, borde mixtilíneo y moldurado con dos escotaduras semicirculares en los lados largos y dos pequeñas en los cortos, en alternancia con cuatro segmentos conopiales, y en el asiento una elevación circular[7].

De este mismo tipo se conserva una **bacía de barbero** en el Museo de Bellas Artes de Boston que está clasificada como obra quizá mejicana hacia 1775. No obstante, es muy probable que fuera realizada un siglo antes, en torno a 1660/1675, ya

5 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 91, nº 98.

6 F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia, 2004, p. 98, catálogo nº 540 (Archivo Histórico Municipal de Valencia. Plateros. Caja 15. *Libro de Dibujos*. 1508-1752, f. 173). Se presentó a examen el 16 de septiembre de 1660 ante el capítulo general y entre tres piezas que le presentaron escogió la palangana que presentó el 3 de octubre citado.

7 C. ESTERAS MARTÍN, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*. Barcelona-Londres, 2005, pp. 190-193. La investigadora indica que es una fuente, pero claramente es bacía de barbero, labrada en Potosí o en Santa Fe de Bogotá. También menciona un jarro y su fuente del siglo XVII en colección particular americana, señalando de nuevo que se trata de una fuente para jarro y no una bacía de barbero.

que se parece mucho al modelo que hemos visto con anterioridad, tanto en Madrid como en Valencia y en el Virreinato de Perú[8].

En el museo del convento de San José de las madres carmelitas descalzas de Antequera hay una **bacía de barbero** semejante a la anterior de Boston, que tampoco presenta marcas, pero es probable que fuera realizada asimismo hacia 1660/1675 en México[9]. Presenta una inscripción con el nombre de don Diego Ignacio de Villalba, personaje que no hemos podido identificar, pero debe de corresponder al primitivo propietario.

Según se dijo, durante el último tercio del siglo XVII surgió en México un tipo de bacía de barbero semejante al modelo de origen madrileño, descrito antes, pero con algún detalle típico de la platería mejicana que afecta al perfil del borde. Si en los ejemplares madrileños el borde mixtilíneo y moldurado está compuesto por dos escotaduras semicirculares en los lados largos y dos pequeñas en los cortos, en alternancia con segmentos conopiales, en el modelo mejicano además de las dos escotaduras grandes de los tramos largos, cuenta también con diez pequeñas escotaduras semicirculares menos abiertas, que alternan con doce segmentos convexos. Este tipo se mantuvo sin cambios apreciables hasta el primer tercio del XVIII.

La **bacía de barbero** más antigua conocida de este modelo mexicano es la que se halla en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid, realizada en ciudad de México entre 1673 y 1686/1687 (lám. 2). Se trata de un excelente ejemplar, que presenta, un tanto frustras, tres marcas correspondientes a la ciudad de México, la nominal del ensayador Juan de la Fuente, y acaso la correspondiente al quinto real. Sin embargo, carece de la marca personal del artífice, por lo que desconocemos al autor de la misma[10]. En el reverso de la orilla presenta dos inscripciones probablemente alusivas a sendos antiguos propietarios de los que no tenemos información. En una se lee UGAS, quizás grabada cuando se hizo la pieza, y la otra muestra las letras E y N unidas, impresas en el siglo XIX.

Juan de la Fuente fue ensayador interino de la Real Caja de la ciudad de México que nunca obtuvo el cargo en propiedad, pero lo sirvió desde su nombramiento el 17 de abril de 1673 hasta que murió en 1686 o primeros meses de 1687, pues en junio de este año se puso el oficio en almoneda porque ya había fallecido Juan[11].

---

8 J.J. FALINO y G.W.R. WARD, *Silver of The Americas, 1600-2000: American Silver in The Museum of Fine Arts Boston*. Boston, 2008, p. 181, nº 98.
http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654506/0654506_A20.pdf (Consultado el 29-4-2016).

9 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 324, 418 y 573, fig. 233. Hace referencia a la pieza primero como fuente y después como bacía, indicando en la ficha del catálogo que es cordobesa entre 1738 y 1758, pero debe de tratarse de un error, pues no tiene marca alguna. J. ROMERO BENÍTEZ, *El museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera, 2008, pp. 53-54. Menciona la obra como palangana de plata del siglo XVII de don Diego Ignacio de Villalba, aunque este personaje no es el autor de la misma, sino su primer propietario.

10 C. ESTERAS MARTÍN, *La colección…* ob. cit., p. 193, nota 173. La autora menciona una fuente marcada por el ensayador Juan de la Fuente en torno a 1673, en propiedad privada, que bien pudiera ser esta bacía de barbero, pero no especifica el período de actuación del ensayador.

11 Agradezco esta información al investigador Javier Abad Viela, arquitecto, especialista en



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Bacía de barbero (México, 1673-1687). Colección Hernández-Mora Zapata* (Foto Francisco Javier Montalvo Martín).

Por semejanzas con el ejemplar precedente de la colección Hernández-Mora Zapata podemos clasificar también como mejicana la **bacía de barbero** de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, dada a conocer en 1988 por Pilar Nieva Soto[12]. No tiene marcas, y aunque es un poco más pequeña que la anterior, el modelo es similar y por tanto debe de ser una obra mexicana labrada en el último cuarto del siglo XVII.

Lawrence Anderson publicó, como bandeja de plata de colección privada, una **bacía de barbero** mejicana, realizada antes de 1700[13]. Carece de marcas, pero los parecidos con la anterior de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid son tales, que no hay duda en catalogarla como obra mejicana del último cuarto del siglo XVII. La única diferencia reside en que ésta cuenta con una pequeña elevación ovalada en el centro del asiento, pero suele ser frecuente en este tipo de bacías.

platería hispanoamericana y colaborador asiduo en los *Estudios de Platería de San Eloy* de Murcia.

12 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*. Jerez, 1988, pp. 119-121, fig. 27. La historiadora denomina la obra como jofaina, realizada probablemente en México en torno a 1700.

13 L. ANDERSON, *El arte de la platería en México*. México, 1956, ilustración nº 58. Aunque el autor la clasificó como bandeja, no cabe duda de que se trata de una bacía de barbero.

Algo parecido ocurre con una **bacía de barbero** de la colección Várez Fisa de Madrid, que debió de hacerse en México en el último cuarto del siglo XVII, aunque no tenga marca alguna[14]. En este caso, la única diferencia con respecto a la de la colección Hernández-Mora Zapata también es la presencia de una elevación de tipo oval en el centro del asiento, común a otras piezas de este modelo, como hemos visto.

Similar a la anterior de la colección Várez Fisa se conserva otra **bacía de barbero** en colección privada mejicana que debió de hacerse asimismo en la ciudad de México durante el último cuarto del siglo XVII. Como aquella tiene una elevación de tipo oval en el centro del asiento[15].

De este mismo modelo, típicamente mexicano, es otra **bacía de barbero** realizada entre 1715 y 1728, que se halla en colección privada mejicana, contrastada por Felipe de Ribas Ángulo el Menor, ensayador mayor de la Real Caja de México[16]. Ribas Ángulo recibió el nombramiento en fecha próxima a 1715, desempeñó el cargo hasta cerca de 1728, y con seguridad entre 1724 y 1725[17].

La basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror (Las Palmas de Gran Canaria) conserva una **bacía de barbero** profusamente decorada en el anverso, que, aunque no presenta marca alguna, reproduce fielmente el modelo mexicano del primer cuarto del siglo XVIII[18]. Por su rica decoración, de grandes motivos vegetales relevados, podemos datarla en torno a 1725/1735.

En la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Aridane (Santa Cruz de Tenerife) se encuentra un **juego de jarro y bacía de barbero** realizado probablemente en México a mediados del siglo XVIII[19]. El jarro es de cuerpo periforme; pico adosado y prolongado; asa en forma de ese, que sale desde el cuello y finaliza en el ensanchamiento del cuerpo; tapa cupuliforme y remate de boliche; y pie circular escalonado. La bacía es de tipo oval con cuenco poco hondo que presenta un cerquillo circular en el asiento, orilla elevada y borde sinuoso, con dos escotaduras semicirculares en los tramos largos y ocho pequeñas, en alternancia, con el perfil más dinámico y ondulante del borde, lo que sitúa la fabricación de esta pieza en los años centrales del siglo XVIII.

---

14 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la…* ob. cit., pp. 226-228. La historiadora denomina la obra como fuente realizada probablemente en México hacia 1700-1725, pero en realidad es una bacía de barbero labrada quizás en el último cuarto del siglo XVII.

15 C. ESTERAS MARTÍN, “Charola”, en L. GARCÍA-NORIEGA (coord.), *El arte de la platería mexicana, 500 años.* México, 1989, pp. 244-245, nº 59.

16 Ibídem, pp. 238-239, nº 56. La titula charola y luego la describe como bandeja. J. PINTADO RIVERO (comisario), *Mexicaans silver*. Gante, 1993, nº 74. Se menciona como *dienblad* (en flamenco) y salver (en inglés). J.J. FALINO y G.W.R. WARD, ob. cit., p. 181, nº 99. Mide 48 x 32 cm.
http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654506/0654506_A20.pdf (Consultado el 29-4-2016).

17 Datos proporcionados por Javier Abad Viela, a quien agradecemos la información encarecidamente.

18 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 189, fig. 66a.

19 G. RODRÍGUEZ, *La Platería Americana en la isla de La Palma*. Ávila, 1994, pp. 124-125, nº 60.

En la catedral de Cuenca se halla una **bacía de barbero** de este tipo con marcas de Córdoba. La primera corresponde a la de localidad; la segunda al marcador Francisco Bueno Sánchez Taramas, quien actuó como tal desde septiembre de 1738 hasta enero de 1758; y la tercera, algo frustra, es probable que sea la del artífice Juan Lorero, aprobado como maestro el 5 de junio de 1746, por lo que debemos datarla entre esta última fecha y enero de 1758[20]. En el año 2006 el profesor Cruz Valdovinos además de dar a conocer un candelero en colección particular (1746/1758), una escribanía (hacia 1775) y una palmatoria (1779), ambas en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid, indicó que Juan Lorero debió de especializarse en platería de uso doméstico, pues no se le conoce pieza alguna de carácter religioso[21]. Al mencionado catálogo de obras hay que añadir esta bacía (1746/1758) y un especiero (1779) de tipo oval con dos tapas y cuatro patas de voluta en colección privada.

De nuevo es en la Colección Hernández-Mora Zapata de Madrid donde nos encontramos con otro bello ejemplar de **bacía de barbero** realizada, en esta ocasión, en Granada en 1747 por Juan de Vergara, tal y como indican sus marcas (lám. 3)[22]. Este ejemplar se inspira en modelos anteriores como el valenciano de 1660 de Pere Joan Vives o el madrileño marcado por Bernardo de Pedrera y Negrete. Las marcas corresponden a la de localidad de Granada formada por las letras FY referentes a los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, en marco de granada con tallo; a la del marcador Manuel Tene, quien actuó como tal desde 1741 hasta 1759, usando marcas cronológicas diferentes entre las que se hallan las de 1747, 1748 y 1753[23]; y a la del artífice Juan de Vergara, activo al menos entre 1747 y 1752, pero del que por ahora no se conoce más pieza que esta bacía[24].

La catedral de Las Palmas de Gran Canaria cuenta entre sus piezas de plata con un conjunto de jarro y bacía que se clasificó en unión como "lavabo neoclásico, de escuela de Martínez"[25], pero en realidad nada indica que sean obras labradas en la Real Fábrica de Platería de Martínez, pues carecen de marcas, y ni el modelo del jarro, ni el de la bacía se parecen a otras obras de este tipo realizadas en dicho centro madrileño. El jarro resulta muy neoclásico por su cuerpo de jarrón, asa en forma de siete, pie circular y boca de perfil sinuoso, así como por la decoración de hojas

20 F. MARTÍN, "Piezas de la platería cordobesa en la Catedral de Cuenca". *Iberjoya* nº 6 (1982), p. 78. El autor indica que puede ser un platero apellidado López.

21 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 188-189 y 336-337.

22 C. ESTERAS MARTÍN, *La colección…* ob. cit., p. 193, nota 173. La autora menciona una fuente de Granada marcada en 1747 por Manuel Tene y labrada por Juan de Bergara en colección privada, que bien pudiera ser esta bacía de barbero.

23 M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada. II*. Granada, 1986, p. 164, nº 326 y p. 51, nº 74, respectivamente.

24 J.J. LÓPEZ MUÑOZ y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, "Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte, t. 9 (1996), p. 188. En el Catastro del Marqués de la Ensenada de 1752 Manuel Tene aparece como maestro y fiel contraste de platería; mientras que Juan de Vergara figura como oficial.

25 J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., p. 154, fig. 39.

de acanto y esferas del cuerpo. Sin embargo, la bacía es de estilo rococó, por su forma oval, casi rectangular, con dos escotaduras semicirculares en los lados largos, tramos rectos en los cortos y cuatro segmentos conopiales, en alternancia con las escotaduras y los tramos rectilíneos. Su tendencia hacia una estructura rectangular y el mayor protagonismo de los tramos rectos la sitúan en el tercer cuarto del siglo XVIII, en cualquier centro hispano.

Por último la historiadora Cristina Esteras Martín cita otros tres ejemplares, que dice inéditos, de fuentes que suponemos son **bacías de barbero**. Una de finales del siglo XVII con marcas de Valladolid en un convento de Santiago de Compostela; otra sin marcas en la parroquia de la Granada de Llerena (Badajoz)[26]; y la última castellana del siglo XVII, quizás de Soria, en el Denver Art Museum[27].



LÁMINA 3. *JUAN DE VERGARA. Bacía de barbero (Granada, 1747). Colección Hernández-Mora Zapata* (Foto Francisco Javier Montalvo Martín).

26 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la…* ob. cit., pp. 226-227.
27 C. ESTERAS MARTÍN, *La colección…* ob. cit., p. 193, nota 173.

Catálogo de obras

1.- BACÍA. Madrid. 1646/1657. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

Plata torneada, forjada y recortada. 7,3 cm de altura, 47,2 cm de longitud y 32,2 cm de anchura. Marcas en el reverso: escudo coronado con osa y madroño sobre 46 y FRº/MVDARA. Burilada larga y ancha junto a las marcas. Inscripción en el reverso de la orilla: ATIF.

2.- BACÍA. Madrid. 1646. Antigüedades Vicente Llorens. Xátiva (Valencia).

Plata torneada, forjada, recortada y grabada. 46,5 cm de longitud y 36 cm de anchura. Marcas algo frustras en el reverso de la orilla: escudo coronado con osa y madroño sobre 46, FRº/MVDARA y AR unidas. Dos buriladas junto a las marcas. Iniciales estampadas en la orilla: PMG. Escudo cuartelado en la orilla: 1º castillo rodeado de cinco flores de lis, 2º banda engolada de dragantes, 3º dos leones afrontados a un árbol y 4º castillo sobre agua.

Bibliografía: Subastas Fernando Durán. Madrid. 22-5-2014, lote nº 1678. http://www.vicentellorens.com/es/objetos/65-gran-bacia-de-plata.html (Consultado el 29-4-2015).

3.- BACÍA. Madrid. 1656/1696. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla (Córdoba).

Plata torneada, forjada y recortada. 7 cm de altura, 52 cm de longitud y 34 cm de anchura. Marcas en el reverso: PE/DRERA y B y R en anagrama y con corona. Inscripción en la orilla: ME DIO A LA COFRADIA DEL SSmo. SACRAMENTO I A LA FABRICA DE LA IGLESIA MAIOR DE LA BILLA DE LA RAMBLA EL DºTOR. DN. Pº ROMUALDO DE LA PLAZA MENDEZ PrESro. SEDO HERMANO MAIOR EL LDO. DN. ANDRES DES.E.TALLA AÑO DE 707.

Bibliografía: M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 91, nº 98.

4.- DIBUJO DE BACÍA. Valencia. 3-10-1660. Pere Joan Vives (doc. 1650/51-1665). Archivo Histórico Municipal de Valencia. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos. 1508-1752, f. 173.

Lápiz sobre papel verjurado amarillento. 34,4 cm de longitud y 24 cm de anchura.

Bibliografía: F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia, 2004, dibujo nº 540.

5.- BACÍA. Potosí o Santa Fe de Bogotá. Hacia 1640/1665. Colección Alorda Derksen.

Plata moldeada, forjada y recortada. 6 cm de altura, 47 cm de longitud y 33,5 cm de anchura. Pesa 1.730 gramos. Marcas algo frustras: escudo cuartelado con leones y castillos bajo corona y dentro de una orla perlada, AN+P con orla y gráfila de granetería, y IIIRE con orla de granetes que rodean el escudo heráldico.

Bibliografía: Alcalá Subastas. Madrid. 6-10-2004, lote nº 126. C. ESTERAS MARTÍN, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*. Barcelona-Londres, 2005, pp. 190-193. Procedente de los Condes de Casa-Palma y Marqueses de Casa-Xara, Elorrio (Vizcaya).

6.- BACÍA. ¿México? Hacia 1660/1675. Museo de Bellas Artes de Boston.

Plata moldeada, forjada y recortada. 6,1 cm de altura, 41 cm de longitud y 29,3 cm de anchura.

Bibliografía: J.J. FALINO y G.W.R. WARD, *Silver of The Americas, 1600-2000: American Silver in The Museum of Fine Arts Boston*. Boston, 2008, p. 181, nº 98. http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654506/0654506_A20.pdf (Consultado el 29-4-2016).

7.- BACÍA. ¿México? Hacia 1660/1675. Museo del Convento de San José de Madres Carmelitas Descalzas. Antequera (Málaga).

Plata moldeada, forjada y recortada. 49 cm de longitud y 37,5 cm de anchura. Inscripción en el anverso de la orilla: D. DIEGO INACIO DE BILLALBA.

Bibliografía: R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 324, 418 y 573, fig. 233. Hace referencia a la pieza primero como fuente y después como bacía, indicando en la ficha del catálogo que es cordobesa entre 1738 y 1758, pero debe de tratarse de un error, pues no presenta marca alguna. J. ROMERO BENÍTEZ, *El museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera, 2008, pp. 53-54. Menciona la obra como palangana de plata del siglo XVII de don Diego Ignacio de Villalba, aunque este personaje no es el autor de la misma, sino su primitivo dueño.

8.- BACÍA. México. 1673/1687. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

Plata torneada, forjada y recortada. 6,2 cm de altura, 47,7 cm de longitud y 30,3 cm de anchura. Marcas algo frustras en la orilla por el anverso: marca fiscal frustra; cabeza viril de perfil izquierdo sobre o/M entre columnas; y FVENTE (unidas FV y NTE). Inscripciones en el reverso UGAS y EN (unidas E y N).

9.- BACÍA. ¿México? Último cuarto del siglo XVII Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz).

Plata torneada, forjada, cincelada y recortada. 43 cm de longitud y 32,5 cm de anchura.

Bibliografía: P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*. Jerez de la Frontera, 1988, pp. 119-121, fig. 27. EADEM, *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Madrid, 1992, vol. I, pp. 226 y 741, fig. 172.

10.- BACÍA. México. Último cuarto del siglo XVII. Colección privada.

Plata moldeada, forjada, cincelada y recortada. 49 cm de longitud y 34 cm de anchura.

Bibliografía: L. ANDERSON, *El arte de la platería en México*. México, 1956, fig. 58.

11.- BACÍA. ¿México? Último cuarto del siglo XVII. Colección Várez Fisa. Madrid.

Plata moldeada, forjada, cincelada y recortada. 48 cm de longitud y 33 cm de anchura.

Bibliografía: C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección Várez Fisa (obras escogidas, siglos XV-XVIII)*. Madrid, 2000, pp. 226-228. TF Editores.

12.- BACÍA. ¿México? Último cuarto del siglo XVII. Colección privada. México D.F.

Plata moldeada, forjada y recortada. 49 cm de longitud y 34,5 cm de anchura. Inscripción en el reverso de la orilla: MCAMGVEL/NOEL.

Bibliografía: C. ESTERAS MARTÍN, "Charola", en *El arte de la platería mexicana, 500 años.* México, 1989, pp. 244-245, nº 59.

13.- BACÍA. ¿México? 1715/1728. Colección privada. México D.F.

Plata moldeada, forjada y recortada. 48 cm de longitud y 32 cm de anchura. Marcas en la orilla, repetidas: cabeza viril de perfil izquierdo sobre o/M entre columnas y bajo corona, RIBAS y águila sobre el nopal.

Bibliografía: C. ESTERAS MARTÍN, "Charola", en *El arte de la platería mexicana, 500 años.* México, 1989, pp. 238-239, nº 56. J. PINTADO RIVERO (comisario), *Mexicaans silver*. Gante, 1993, nº 74. Se menciona como *dienblad* (en flamenco) y *salver* (en inglés). J.J. FALINO y G.W.R. WARD, *Silver of The Americas, 1600-2000: American Silver in The Museum of Fine Arts Boston*. Boston, 2008, p. 181, nº

99. Mide 48 x 32 cm. http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654506/0654506_A20.pdf (Consultado el 29-4-2016).

14.- BACÍA. México. Hacia 1725/1735. Basílica del Pino en Teror (Las Palmas de Gran Canaria).

Plata moldeada, relevada y recortada.

Bibliografía: J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 189, fig. 66.

15.- JARRO Y BACÍA. ¿México? Mediados del XVIII. Parroquia de los Remedios. Los Llanos de Aridane (La Palma de Gran Canaria).

Plata moldeada, torneada, fundida, forjada, cincelada y recortada. **Jarro:** 28,5 cm altura, 20 cm anchura y 10 cm de diámetro de boca y pie. **Bacía:** 5 cm de altura, 48 cm de longitud y 35 cm de anchura.

Bibliografía: G. RODRÍGUEZ, *La Platería Americana en la isla de La Palma*. Ávila, 1994, pp. 124-125.

16.- BACÍA. Córdoba. 1746-1758. Juan Lorero. Catedral de Cuenca.

Plata moldeada, forjada y recortada. Marcas: león rampante con marco rectangular de esquinas ochavadas, TARA/MAS y LOPE.

Bibliografía: F. MARTÍN, "Piezas de la platería cordobesa en la Catedral de Cuenca". *Iberjoya* nº 6 (1982), p. 78.

17.- BACÍA. Granada. 1747. Juan de Vergara. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

Plata torneada, forjada y recortada. 6,8 cm de altura, 40 cm de longitud y 31,4 cm de anchura. Marcas en la orilla: FY en marco de granada con tallo, Tene, 47 en marco ochavado y BERG/ARA·. Burilada corta y estrecha en el reverso de la orilla.

18.- JARRO Y BACÍA. ¿Madrid? Hacia 1750/1770. Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Plata moldeada, torneada, fundida, forjada, cincelada y recortada.

Bibliografía: J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 154, fig. 39.

Conclusiones

Aunque repartidas en diferentes colecciones públicas y privadas, españolas y americanas, hemos localizado más de una veintena de bacías de barbero que se caracterizan por su forma ovalada, un cuenco poco hondo, orilla elevada, perfil mixtilíneo y recortado, y a veces una pequeña elevación en el centro del asiento.

De los ejemplares estudiados dos aparecen acompañados por un jarro, pero es probable que no formen pareja con ellos, aunque obviamente pudieron contar con uno para servir agua cada vez que se usaran.

Por ahora, el origen de este tipo de pieza debe situarse en Madrid, pues los ejemplares más antiguos conservados presentan marcas de esta población. No obstante, la mayoría son anónimas, pues o no están marcadas, o tan solo tienen las marcas de localidad y marcador, pero no la del artífice. Las dos únicas excepciones, que cuentan con marca de autor, son la cordobesa realizada por Juan Lorero (1746/1758) de la catedral de Cuenca y la granadina hecha por Juan de Vergara (1747) de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid.

Para concluir, queremos resaltar que la colección privada mejor representada en este conjunto de piezas es la de don José Hernández-Mora de Madrid, egregio coleccionista de platería, que lleva adquiriendo espléndidas obras desde hace más de medio siglo.

La platería en el Ayuntamiento de Granada: un modelo de ajuar suntuario en las instituciones civiles[1]

JAVIER NADAL INIESTA
Universidad de Murcia

A la hora de hablar del ajuar de platería de un consistorio municipal, en este caso concreto el de una ciudad con gran enjundia como capital de un antiguo reino, hay que tener presente que los objetos de plata siempre han sido considerados como un signo de riqueza y de distinción. Esta finalidad representativa provocó que piezas con una funcionalidad previamente establecida, como objetos de tocador, de escritorio, recipientes, utensilios de cocina o herramientas de trabajo al ser realizados en plata u oro tornan a tener una función de ostentación, lujo y representación. Así, no es de extrañar que las clases dirigentes como la nobleza, la burguesía o toda aquella persona que pretendía equipararse a estos grupos acaparasen objetos de metales nobles como requisito imprescindible a la hora de alcanzar un estatus social determinado.

Pero esta ostentación y muestra de poder económico no fue terreno exclusivo de dichas personas, ya que las distintas instituciones privadas y públicas como diputaciones, ayuntamientos, tribunales de justicia, universidades o casinos fueron conformando un ajuar con el paso del tiempo que les confiriera mayor autoridad y prestigio gracias a estos elementos significativos de su rango institucional. Y es precisamente este interés de la instituciones públicas por conformar un rico patrimonio de platería, lo que ha permitido que a día de hoy los ayuntamientos engalanen los

1 Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación I+D "*Decoro, Imagen y Apariencia: Tecnologías y espacios en torno al cuerpo en los programas políticos y religiosos de los siglos XVII al XIX en España*" (MINECO HAR 2013-44342-P).

despachos y salas de plenos con escribanías, bandejas, urnas de votaciones, campanillas o marcos de plata, así como que a la hora de presidir los actos institucionales en sus calles sean precisamente las mazas de plata y las varas de mando las encargadas de simbolizar la autoridad municipal.

Obviamente, este no es el primer estudio ni será el último que se centre en piezas pertenecientes a ajuares consistoriales, puesto que son varios los ejemplos que han abordado con anterioridad dicho asunto dejando patente la importancia de la plata en dichas instituciones, la complejidad a la hora de conformar las colecciones, las irreparables pérdidas de diferentes piezas a lo largo de la historia o la reutilización de las misma para afrontar otros encargos de mayor índole[2].

Concretamente, el ajuar de platería objeto de estudio es el perteneciente al consistorio de Granada. Institución que tiene su origen en 1500 cuando los Reyes Católicos firmaron en la ciudad andaluza la *Carta Real de Merced* por la que se organiza el Cabildo granadino. Si bien es cierto, desde la toma de la ciudad en 1492 por sus católicas majestades había convivido la institución musulmana con la organización municipal cristiana, la mencionada Carta Real viene a dotar a la ciudad de un concejo municipal y a completar el número de Caballeros XXIV, así como de nombrar los cargos de mayordomo, procurador, obrero, portero, fieles, almotacenes, intérpretes, pregoneros, verdugos, corredores y administrador de las aguas[3].

Evidentemente, desde su origen y a lo largo de sus cinco siglos de historia, esta institución irá conformando su patrimonio mobiliario, como uno de sus principales instrumentos de representación y exaltación. Centrándose en los objetos de plata, el ajuar tiene, una pareja de mazas y una campanilla del siglo XVII, un conjunto de escritorio compuesto por dos tinteros y dos salvaderas y dos jarras de insaculación o votación labradas durante el siglo XVIII, además de dos cetros de esta misma centuria, una arqueta de hacia 1800, una escribanía y dos bandejas de la primera mitad del siglo XIX y otra pareja de mazas del siglo XX[4].

Si se compara el ajuar conservado de este ayuntamiento con otras colecciones de concejos municipales coetáneos en el tiempo, se puede observar que las distintas ti-

---

2 Sobre ajuares de ayuntamientos españoles u obras de platería pertenecientes a los mismos ver M. PÉREZ GRANDE, "Las Piezas de Platería del Ayuntamiento de Toledo". *Archivo Secreto* 2 (2004), pp. 118-146; J. NADAL INIESTA, "Escribanías de plata en la Región de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 353-362; C. SALAS GONZÁLEZ, "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 535-544; Y. KAWAMURA, "Las mazas de la Junta General del Principado de Asturias. Obras civiles de *Talleres de Arte* (1925)". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 313-326; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla". *Archivo Español de Arte* LXXXII (2009), pp. 155-168; M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Algunas notas sobre platería civil en Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 251-268 o I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Mazas ceremoniales civiles en Navarra". *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 487-502.

3 Sobre la creación del Ayuntamiento de Granada ver AA.VV., *Documentos de nuestra historia*. Granada, 2000, p. 17.

4 Este ajuar, aunque no completo, ya ha sido publicado por M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada II*. Granada, 1986, pp. 414-416.

pologías halladas responden a las necesidades propias de dichos organismos, puesto que es común encontrar escribanías, mazas, bandejas, campañillas e incluso jarras u ollas de votación por otros lugares del territorio español. Si bien es cierto que se echa en falta una cruz o crucifijo en la sede andaluza, pieza necesaria y habitual en otros lugares[5]. Esta falta responde a los derroteros históricos que han provocado la merma de dicha colección.

En lo referente a este estudio, se centrará en las piezas que se conservan en la actualidad llevando a cabo un análisis de las piezas siguiendo un orden puramente cronológico. Por tanto, se comienza por los objetos más antiguos de la colección como son las mazas del siglo XVII.

Mazas del siglo XVII

El consistorio granadino cuenta en su ajuar con dos parejas de mazas realizadas en dos centurias diferentes. La primera de ellas se remonta al siglo XVII y son dos piezas de plata dorada, fundida, repujada y cincelada (lám. 1). Divididas en varias partes, se arman a través de un cuerpo interior de madera y tornillo para su unión al mismo en la parte superior e inferior. Su estado de conservación actual es algo deficitario y se puede observar de forma patente el paso del tiempo en las mismas. Sus medidas son 88 cm de altura, 14 cm de ancho la cabeza y 5 cm aproximadamente de diámetro del cañón.

Sin marcas de platero visibles en ninguna de sus piezas ni en el interior de las mismas, están conformadas por tres elementos como son la vara, la cabeza y el remate. Así, la vara ofrece dos cañones cilíndricos separados por una arandela hacia la mitad de dicha vara. En esa arandela hay una inscripción que dice: "*ISVTILLD D GVTIL MARQ DL CAREAGA ANO 1619*"[6]. En cuanto a la parte inferior de la vara, está adornada con grabados de motivos vegetales, geométricos y "ces", mientras que la parte superior es recorrida por alargados listones y se corona en un anillo formado por cuatro cabujones.

La separación entre la vara y la cabeza de la maza se hace nuevamente mediante una argolla lisa y de la misma arrancan cuatro pequeñas volutas que dan paso a

5 Ciertamente, no hay que obviar la importancia de una platería religiosa en los ayuntamientos, incluso de la relevancia del conjunto realizado en 1731 por Juan Sánchez Izquierdo para el oratorio de las Casas Capitulares de Córdoba, en el que destaca especialmente el frontal de altar, lo que da idea de la especial envergadura del encargo, que asimismo incluyó la jarra de votaciones. Ver F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 136-139.

6 El Doctor Don Gutierre Marqués de Careaga (Almería 1588-Valladolid 1652) fue Alcalde Mayor y Teniente de Corregidor a finales de la década de 1610, siendo Corregidor de Granada Don Luis de Guzmán y Vázquez (J. DÍAZ-MARTÍN DE CABRERA, *Curiosidades históricas granadinas. Segunda parte: los muy ilustres Señores Corregidores de la Ciudad de Granada*. Granada, 1918, p. 21). Se tituló en Leyes por la Universidad de Salamanca y ocupó diferentes cargos administrativos entre los que destacaron su labor como Teniente de Corregidor en Madrid, Segovia y Granada; corregidor de Alcalá de Henares y de Ciudad Real; alcalde de las Guardas de Castilla y Caballería de España; asesor de toda la Infantería; oidor y alcalde del crimen de la Real Chancillería de Valladolid y, por último, como consejero del Rey Felipe III.

la cabeza conformada por un cuerpo cilíndrico, decorado con distintos motivos geométricos en relieve y un collar de ovas en la parte superior. A dicho cilindro se le adosan cuatro tornapuntas antropomorfas, a manera de "s", cuya parte superior responde a un busto de mujer a modo de sirena tocada con tiara de perlas, pectoral de armadura y aladas, mientras que la mitad inferior se resuelve con un gran cabujón y tornapunta en forma de cola enroscada. Por último, las mazas son rematadas por una vistosa granada símbolo de la ciudad.

Tanto la decoración de la vara como de la cabeza de la maza vienen a corroborar la realización de estas piezas, al primer tercio del siglo XVII tal y como indica la inscripción en las argollas de las mazas, aunque su tipología hereda fórmulas de la centuria anterior, como bien delata la cabeza[7].

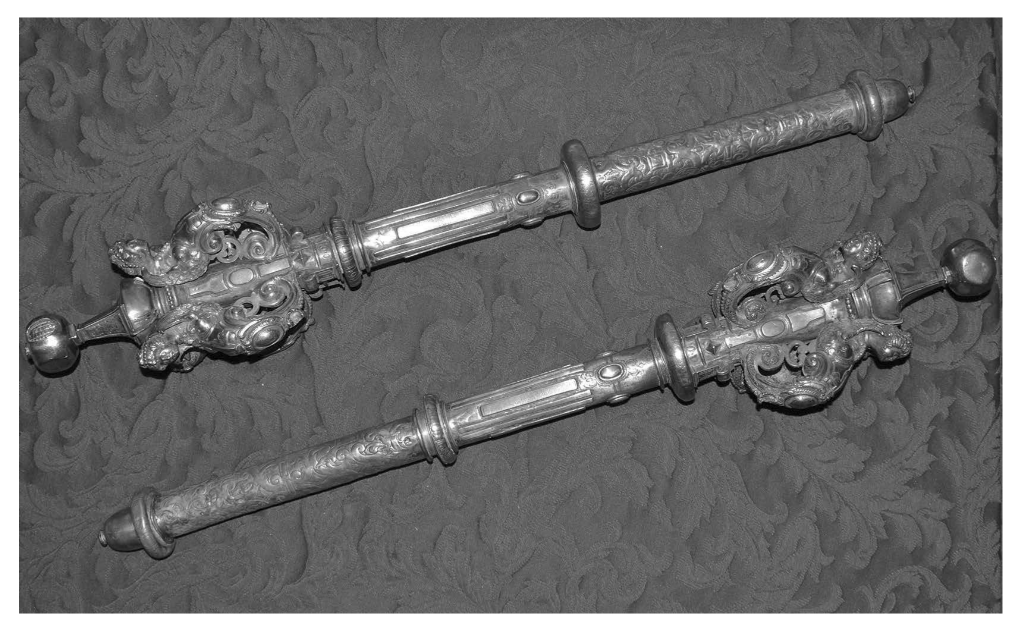


LÁMINA 1. *Mazas (1619). Ayuntamiento de Granada.*

Campanilla

Pieza de plata en su color fundida en dos partes (cuerpo y mango) y unida por soldadura. Con unas medidas de 18 cm de alto por 10 cm ancho, está conformada en un cuerpo cónico escalonado en la base y dos baquetones en el tercio superior. El mango, de forma abalaustrada, presenta dos argollas en los extremos y vástago periforme rematado en perilla torneada.

7 La cabeza con esos motivos en "s" ya aparece en las mazas del siglo XVI. Ver C. SALAS GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 537 y ss.

La pieza carece de punzón de platero pero si presenta inscripciones en el cuerpo. Los grabados más visibles y de mayor tamaño se puede observar en el cuerpo de la campana, concretamente dos escudos de la ciudad de Granada en lados opuestos y las iniciales de los Reyes Católicos coronadas, igualmente en lados opuestos.

En un lugar más discreto, concretamente en el perfil inferior de la campana se puede leer: "*Granada mandó renovar esta campanilla siendo corregidor el señor D. Fernando Matanza. Año 1694*"[8]. Dicha inscripción hace pensar en la existencia de una pieza anterior, que o bien fue reacondicionada a finales del siglo XVII o fundida para la realización de esta pieza objeto de estudio. En cualquier caso, no se dispone de documentación ni testimonio de la pieza anterior, como tampoco del artífice de la campanilla actual.

Tinteros y salvaderas del siglo XVIII

Se trata de un conjunto de dos salvaderas o areneros y dos tinteros, más anchos (10,5 cm) que altos (8 cm), todos ellos con semejante disposición cuadrada y esquinas en chaflán, sobre destacada base con gallones o de moldura estriada. Los laterales están grabados con una "Y" (en referencia a Isabel "la Católica"), en su opuesto una "F" (por Fernando "el Católico") y sendas granadas en los lados sobrantes (como símbolo de la ciudad). Por un lado, las salvaderas tienen soldada la tapadera con múltiples orificios para espolvorear el secante. Por otro lado, a los tinteros se les encajan sendos recipientes contenedores de la tinta propiamente dicha. Las piezas muestran ciertos signos de deterioro propios del paso del tiempo y del uso.

Este conjunto de tinteros y salvaderas puede situarse dentro del siglo XVIII, como bien confirma esa base de gallones, que frecuentemente se aprecia en las obras de platería de dicha centuria, aunque su traza poligonal ya se daba en el XVII. Evidentemente, tales utensilios por la necesidad de su uso se convirtieron en piezas esenciales de estos ajuares institucionales, que pudieron realizarse en diversos momentos. De hecho, ya se tiene constancia de otro juego anterior por una entrada del 25 de julio de 1618 en el libro de actas del Cabildo de la ciudad, donde se acuerda realizar un pago por 98.175 maravedíes a Andrés de Ceballos por unas "*salvadillas, tinteros y salvaderas compradas para el Cabildo*"[9]. Prueba del valor de estas piezas son también otros ejemplos conocidos y conservados, como el conjunto de salvaderas y tinteros pertenecientes al consistorio de la ciudad de Toledo, fechado 1593, que igualmente están decorados en sus frentes con los emblemas de la ciudad castellana, en esta ocasión la figura de dos reyes sedentes[10].

---

8 Don Fernando Matanza Corcuera y Gallo, fue Señor de Fuente Pelayo, Alcalde Mayor perpetuo de Burgos y Corregidor de la Ciudad de Granada en 1694 y 1695, siendo Alcalde Mayor el Licenciado Don José Agustín de los Ríos y Bérriz (J. DÍAZ-MARTÍN DE CABRERA, ob. cit., p. 32).

9 AA.VV., *Documentos de nuestra historia* ob. cit., p. 172.

10 M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., pp. 125-127.

Cetros

En el ajuar municipal de Granada Capel Margarito incluye un par de mazas, pero que en realidad son cetros[11], dada la longitud de vara, que alcanza los 149 cm, y el hecho de que tenga más de los dos tramos, como ofrecen las mazas del siglo XVII de este mismo ayuntamiento. De cabeza poligonal, aunque de base y remate circular, y larga vara decorada, tienen el esquema característico de estas piezas institucionales usadas tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico. Presentan el típico marcaje triple. El de localidad corresponde a la ciudad de Jaén y el de platero a Francisco Guzmán mientras que actuó como marcador Francisco Bartolomé de León, que lo fue desde 1773 hasta su fallecimiento en 1820. Los cetros deben situarse cronológicamente en las proximidades de esa primera fecha[12]. La intervención de ese platero giennense confirma la presencia de maestros de ese origen en Granada, que por entonces también contó con una importante aportación de otro platero de ese mismo apellido, Miguel de Guzmán y Zafra[13], en este caso para la iglesia de San Juan de Dios[14].

Jarras de votaciones

De muy finales del siglo XVIII, se conservan dos jarras para insaculaciones o votaciones de estilo todavía rococó en el Concejo municipal. Se trata de dos piezas de plata en su color, con unas dimensiones de 28 cm de alto y con un diámetro de 15,5 cm y 10,5 cm el pie y la boca respectivamente (lám. 2). Así, su tipología está configurada según su utilidad, ya que si bien su forma asemeja a una esbelta jarra panzuda y gallonada, carece de pico u ondulación similar para verter líquido y la abertura redonda es lo suficientemente amplia para introducir la mano. Del mismo modo, el asa, realizada mediante tornapunta fundida y coronada con una pequeña granada, ayuda a su mejor sujeción a la hora de proceder a la insaculación o votación, según corresponda. Dicha tipología se asemeja más a las jarras de dos asas conservadas en la Universidad de Sevilla y datadas en la cercana fecha de 1800, que a las ollas de votaciones utilizadas en algunas de las cofradías de la provincia, el ayuntamiento de Córdoba o las conservadas en el Museo de Antequera[15].

---

11 M. CAPEL MARGARITO, ob. cit., p. 416.

12 Ibídem.

13 Sobre este platero y otros de la misma familia ver, por ejemplo, dentro de esta misma serie, M. RUIZ CALVENTE, “Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén”. *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 523 y ss. y M.S. LÁZARO DAMAS, “El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén”. *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 249 y ss.

14 F.A. MARTÍN y C.G. MARTÍNEZ, *El arte de la platería en S. Juan de Dios de Granada*. Granada, 1981.

15 Sobre estas piezas ver F. A. MARTIN, “Marcas madrileñas en dos piezas de Granada”. *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 259-266.



LÁMINA 2. *Jarras de votaciones (1797). Ayuntamiento de Granada.*

En el pie de dichas jarras, se puede leer la siguiente inscripción: "*En el año de 1797 mando Granada hacer estos cantaros para las suertes de los cavalleros capitulares*".

Dicha inscripción viene a corroborar la datación de la ejecución de la obra junto a la punzonada de platero visible en la base de la pieza. Así, dentro de un marco rectangular se puede observar una primera marca frustra donde se lee: …/Zamor… Junto a ella una segunda marca más legible donde aparece: 95/POR T(E) RO y, por último, un tercer punzón con la granada coronada y las iniciales de los Reyes Católicos (F e Y) como marca de la ciudad. Por tanto, la primera marca corresponde a un platero local de apellido Zamora, del que se conocen varios en la segunda del siglo XVIII[16]. La segunda de las marcas corresponde al fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Manuel López Portero[17], que ocupó dicho cargo desde 1764 hasta al menos 1797, si bien la marca utilizada para dar fe de la calidad de la obra es la utilizada desde 1795. El punzón de dicho fiel contraste aparece en infinidad de piezas del taller granadino, como por ejemplo el ostensorio de la parroquial de Loja donde aparece nuevamente punzonando en 1792 junto a Salvador Zamora[18].

16 M. CAPEL MARGARITO, ob. cit. p. 414 y *Orfebrería religiosa de Granada I*. Granada, 1988, p. 205.

17 Sobre este marcador ver *Orfebrería religiosa de Granada I* ob. cit., pp. 198-199 y *Orfebrería religiosa de Granada II* ob. cit., p. 414 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 142.

18 M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la eucaristía en el arte de Granada y su provincia*.

La tercera y última de las marcas, como ya se ha dicho anteriormente, corresponde a la ciudad de Granada.

En cuanto a la finalidad de estas jarras u ollas de insaculación, responde a una necesidad que comienza en la ciudad granadina en 1494, tras la concesión de los llamados *Fueros Nuevos*[19], por los que la elección de los cargos públicos principales se realizaba a través del método insaculatorio. Dicho procedimiento fue instaurado por Fernando el Católico en el reino de Aragón en esta centuria y, posteriormente, se llevó al reino de Castilla tanto en la cornisa cantábrica como en el recientemente reconquistado reino de Granada[20]. Si bien es cierto, estas piezas son posteriores a dichas insaculaciones, ya que el método fue cayendo en desuso durante la Edad Moderna y, al inicio de la Edad Contemporánea, las jarras eran usadas como urnas u ollas de votación.

Arqueta

También a los finales del siglo XVIII o principios del siguiente correspondería la realización de una arqueta que actualmente no se conserva en las dependencias del Ayuntamiento. Es una pieza de 29 cm de largo, 18 cm de ancho y 9 cm de alto, de estilo neoclásico y marcada en la ciudad por el fiel contraste Juan de Campos y cuya marca del platero está muy deteriorada y no se puede precisar. El mencionado fiel contraste Campos ocupó dicho cargo durante un largo periodo que va desde 1786 hasta su fallecimiento en 1828[21], lo que ayuda a situar esta arqueta a caballo entre las dos centurias.

Dicha pieza responde a una forma prismática lisa de esquinas en bisel y una tapadera en artesa, todo ello sobre garras de animal y con escasa decoración. Dicho ornato se limita a las recurrentes iniciales coronadas de los Reyes Católicos y la granada como símbolo de la ciudad.

Bandejas

Ya en el siglo XIX, se aumenta el ajuar consistorial con una pareja de bandejas de gran tamaño obsequio de la Reina Isabel II en 1843 debido a la concesión del título de ciudad heroica, que también conllevó la inclusión de un cuarto cuartel al escudo de la ciudad donde se representa la torre de la Vela[22].

Granada, 1993 y M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada: la platería de Loja*. Granada, 2004.

19 Los *Fueros Nuevos* fueron un conjunto de ordenanzas que se fueron repitiendo de población en población en los distintos territorios del Reino de Granada conforme iban siendo conquistados por los Reyes Católicos (R. POLO MARTÍN, *El régimen municipal de la Corona de Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos. Organización, funcionamiento y ámbito de actuación*. Madrid, 1999, p. 73).

20 Sobre la insaculación en el Reino de Castilla durante los Austrias ver R. PORRES MARIJUÁN, "Insaculación, régimen municipal y urbano y control regio en la Monarquía de los Austrias". *El poder en Europa y América: Mitos, tópicos y realidades*. Bilbao, 2001, pp. 182-186.

21 M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada I* ob. cit., p. 194.

22 La ciudad de Granada permaneció fiel a la reina y se levantó contra el general Espartero.

Las piezas son de las mismas dimensiones, es decir, 62 cm de ancho por 45 cm de alto, y se diferencian únicamente por las inscripciones en el centro de las mismas. En una de ellas se puede leer: "*EL AYUNTAMIENTO Y PUEBLO DE GRANADA RECIVE CON GRATITUD EL GALARDON DE SU REYNA EN 1843*". Y la otra porta la siguiente inscripción: "*ISABEL HA GRANADA HEROICA EN MAYO Y JUNIO DE 1843*".

Las obras responden al esquema propio de mediados del siglo XIX donde hay un gran interés por el ornato vegetal, cubriendo el borde de su contorno rectangular, incluidas las asas, con acantos y flores cinceladas, y el fondo con elegantes motivos grabados de hojas y de estilizadas ces agrupadas en los ángulos a modo de flores de lis en torno al escudo de la ciudad de Granada.

En cuanto a la autoría de las piezas no cabe ninguna duda, ya que en el anverso se encuentra la triple marca. En esta ocasión el punzón central corresponde a la insigne Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez[23], siendo ésta flanqueada por la marca de la ciudad de Madrid y de la Corte respectivamente, pertenecientes al año 1843. Concretamente, estas bandejas fueron llevadas a cabo bajo la dirección de Pablo Cabrero en la mencionada fábrica madrileña[24].

Escribanía del siglo XIX

A la primera mitad de la centuria decimonónica pertenece la segunda escribanía que conforma el ajuar concejil (lám. 3). Dicha pieza de fina plata en su color tiene unas dimensiones de 31 cm de largo, 15 cm de ancho y 11 cm de alto. Está conformada con una tabla lisa a modo de barca ovalada, con cerco interior calado, que recoge dos tinteros y un portaplumas. Dichos tinteros y portaplumas en forma de copas están decorados con hojas lanceoladas grabadas, muy geométricas y lineales, que se van entrecruzando.

Si bien la delicadeza de las formas y sus elementos decorativos sitúan la pieza en la centuria reseñada con anterioridad, la ausencia de testimonio documental y del punzón del platero en la pieza impide una mayor concreción temporal.

Mazas siglo XX

La platería del siglo XX está representada por una pareja de mazas. Su diseño fue encargado por el consistorio de la ciudad nazarí a un obrador de la propia ciudad, en

Dicha actuación le valió la concesión del título de *Heroica*, un nuevo cuartel en su escudo de armas y el obsequio el mismo año de una corona de oro a la patrona de la ciudad, la imagen de Nuestra Señor de las Angustias (A.L. CORTÉS PEÑA, "Isabel II y Granada". *Documentos de Nuestra Historia*. Granada, 2000, pp. 125-138).

23 Sobre la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez ver, entre otros, F.A. MARTÍN (com.), *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Madrid, 2011.

24 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "*Trabajado en Madrid por el célebre Martínez*. Notas sobre los discípulos, las influencias y la plata de la Real Fábrica de Martínez en Andalucía". *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Madrid, 2011, p. 251.

concreto a la *Casa San Gerónimo*, aunque su realización correrá a cargo de la *Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza* en Bilbao. Esta colaboración responde por una parte al deseo del concejo por realizar una obra de clara inspiración en las mazas del siglo XVII de dicho ayuntamiento, pero a su vez la intervención de la casa vizcaína en la realización se debe a la fama de la misma.



LÁMINA 3. *Escribanía (siglo XIX). Ayuntamiento de Granada.*

Dicho esto, en cuanto a su análisis formal, las mazas responden a un modelo clásico de mazas con astil de fuste acanalado de plata en su color, con remate inferior y argolla divisoria en plata sobredorada. En dicha argolla, se encuentra una inscripción donde se puede leer la siguiente inscripción: "*Hicieronse estas mazas de la ciudad en el año 1912. Siendo alcalde el Ilmo. Sr. D. Felipe de la Chica y Mingo. Proyectadas por artífices granadinos de la Casa San Gerónimo*". Del mismo modo, en la parte superior del astil, se añaden dos placas con el año de fabricación (1912) grabado en una cartela.

Respecto a la cabeza de la pareja de mazas, es de plata sobredorada. Y, al igual que sucede con las piezas del siglo XVII, está formada por cuatro figuras femeninas aladas con torso desnudo y casco, que se ajustan a una disposición en "s"; entre ellas se añaden dos escudos, uno el de la ciudad y el otro de Carlos V, ambos en plata de su color, si bien el primero de ellos fue añadido en una restauración posterior en 2010. Sobre estas cuatro figuras femeninas, todas ellas diferentes entre sí, se ubica un gran cogollo vegetal y una granada como remate, símbolo de la ciudad.

En cuanto a la autoría de las piezas, como ya se ha dicho con anterioridad, si bien el proyecto es obra del obrador granadino de la *Casa de San Gerónimo*, el artífice material es la prestigiosa *Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza*. Dicha fábrica tiene su sede principal en la ciudad de Bilbao, aunque ya disponía de sede en la capital

de España y precisamente un año después de la realización de las mazas granadinas abren otra sucursal en Zaragoza. Esta expansión responde a su aceptación en Bilbao y Madrid, así como los premios recibidos en diferentes exposiciones internacional[25].

Dicho reconocimiento se verá refrendado con el encargo real de diferentes piezas de platería, así como la cubertería para dos de sus buques. Todo ello, aderezado con la visita del monarca Alfonso XIII en 1914. Y será precisamente en el catálogo entregado al rey con algunas de las obras de la empresa para conmemorar su visita donde aparecen las mazas para el consistorio granadino[26].

En resumen, el ajuar del Ayuntamiento de Granada se fue conformando desde la creación de la institución a finales de siglo XV hasta el siglo XX, si bien las piezas conservadas arrancan del siglo XVII. Dicho ajuar responde a los modelos de otros consistorios de ciudades importantes de la Edad Moderna, como bien se constata en la comparación, por ejemplo, con la colección del Concejo de Toledo. Así, la ciudad castellana cuenta con unas mazas de la segunda mitad de la centuria del 1500 con un esquema que se repite en la capital del Darro y las demás piezas que tienen su equivalencia en ambas instituciones como escribanías, campanillas, bandejas u urnas de votaciones. Tan sólo se echan en falta en la ajuar granadino piezas de carácter religioso como cálices, candeleros o crucificados, aunque esto posiblemente se debe a una pérdida de piezas por distintas circunstancias históricas y no a la existencia de las mismas en un momento dado.

Por tanto, se puede decir sin lugar a dudas que la colección de plata del consistorio andaluz es un rico modelo de la configuración de un ajuar de platería civil e institucional durante la Edad Moderna y Contemporánea.

25 Sobre la *Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza* ver J. NADAL INIESTA, "Un ejemplo de la platería industrial española a principios del siglo XX: la Fábrica de Platería y Joyería L. Anduiza (Bilbao)". *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 351-365.

26 Archivo Patrimonio Nacional. DIG/FOT/411_B, p. 55.

Francisco Aranze y Cobos, Ensayador de la Real Caja de Guadalajara

ING. JUAN CARLOS OCHOA CELESTINO
DR. RICARDO CRUZALEY HERRERA
Orfebres e Investigadores Independientes

El leer documentos o revisar piezas de plata labrada con las marcas o referencias de Francisco Aranze y Cobos, muchas veces nos ha suscitado interrogantes. El tema de los ensayadores que laboraron en las instituciones coloniales de la Nueva España y la Nueva Galicia en donde ejercían su oficio es aún un área por demás llena de lagunas y vacíos; ya algunos investigadores se han internado en el tema aportando noticias valiosas que nos están permitiendo conocer la dinámica laboral en la que desempeñaban un papel destacado, indispensable, tanto por la influencia que tuvo su ejercicio propiciando una mayor y más clara reglamentación o dignificación del cargo y oficio, o por las obras de plata labrada que han llegado hasta nuestros días y se han podido documentar, en las cuales han actuado como garantes de la calidad material que certifican.

Son en el rubro de su ejercicio profesional certificando la calidad del metal usado en las obras de plata y oro labrados, así como su relación con el gremio de plateros, las facetas que mucho nos interesa conocer, pues en el primero de los casos, debido a que en numerosas ocasiones es solo su marca la que aparece en las obras como dato concreto, lo que nos permite acercarnos con mayor precisión a los periodos de ejecución de dichas piezas cuando estas no presentan la marca del autor; pero es también durante el ejercicio de su cargo mediante la documentación que se generó que se nos brinda una importante información sobre su compromiso y grado de interacción con el referido gremio de plateros.

Ejemplo de ello lo tenemos en la labor que realizó don Antonio Forcada y la Plaza cuando estuvo de Ensayador en la Real Caja de Guadalajara, donde algunos

aspectos de importancia que trascendieron de su desempeño fueron reconocidos hasta dos años después de su cambio a la Ciudad de México, cuando se publican las ordenanzas del gremio de plateros de Guadalajara el año de 1792, en las que parece estuvo involucrado[1] en su elaboración y consolidación.

Otro ejemplo en el que vemos la cercanía del gremio de plateros con el Ensayador de la Real Caja, nos lo da don Antonio Lince[2], cuando inicia durante su gestión como Ensayador Mayor en la Ciudad de México, la petición y trámite ante las autoridades correspondientes que los plateros demandaban, sobre que se pudiera utilizar una ley menor en el oro para labrar piezas, rebajándola de 22 a 20 quilates, lo que les permitía ofrecer a sus clientes un producto con mayor resistencia en el uso cotidiano, pero al mismo tiempo que conservara la calidad, belleza y valor del material que se utilizaba, lo que se consiguió cuando se publicó el bando en 1785, en el que se rebaja la ley del oro para su trabajo, decisión que favoreció a los plateros del gremio.

Llama la atención la importancia de los acuerdos logrados con la participación de plateros y ensayadores, aunque también debemos de notar lo tardío de varios de estos logros, lo que nos permitiría intuir la importancia e influencia en el ámbito económico, que fueron adquiriendo los plateros con el paso del tiempo.

La evidente falta en la aplicación de las ordenanzas y por consiguiente en la evasión del pago de impuestos en este rubro de la economía, que entre otras lecturas nos demuestra lo tendencioso que era el despliegue y derroche de recursos en los ajuares de plata y oro labrados para los particulares, cuya última finalidad era más bien la de aparentar un poder económico y estatus social que en muchos de los casos no era más que eso, apariencia solamente. Esta fue una actitud generalizada y no exclusiva de un sector de la población, pues en inventarios de diversos templos y catedrales hay descritas piezas de plata y oro labrados, unas quintadas y otras no; y aún falta por estudiar el papel que jugaron los plateros en la aplicación y cumplimiento de dichas ordenanzas por el beneficio que ello les producía.

La actividad de los ensayadores más estrecha con el gremio de plateros debemos considerarla hasta ahora, como aquella realizada en los finales del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX y que se ha podido conocer en los distintos trabajos que los investigadores vienen realizando. Para este tiempo es importante precisar algunas cosas que en ocasiones pueden causarnos cierta confusión: como el suponer que los ensayadores, necesariamente eran plateros, situación que fue posible en otras épocas, pero que ya para este periodo era una actividad completamente independiente de la realizada por los maestros plateros. Sin embargo, los ensayadores, debían den-

1 Para Antonio Forcada y la Plaza y el gremio de plateros de Guadalajara, ver: J.C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZALEY HERRERA, "Gabriel Fernández y la Condición del Gremio de Plateros en la capital de la Nueva Galicia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Universidad de Murcia, 2015, p. 400.

2 Sobre este tema revisar: J.C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZALEY HERRERA, "El 20 como marca para las piezas de oro en la Nueva España y la Nueva Galicia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Universidad de Murcia, 2014, p. 361.

tro de su formación, conocer bien la manera, aspecto y técnica para identificar las calidades de los metales nobles, pues para ellos también era la materia de su actividad, pero no así las técnicas o estilos que se utilizaban en la realización de las obras, ni la calidad en la ejecución de ellas, actividad que conocían y correspondía valorar a los veedores y diputados del gremio. Otra situación que es por demás importante apuntar, aunque pareciera superflua, es distinguir que tratándose de instituciones reales, muchas veces la manera en que se refieren los documentos a ellas crea cierto grado de confusión; aquellas instituciones que tienen que ver con los metales nobles como el oro y la plata son principalmente la Caja Real y la Casa de Moneda, cada una de estas instituciones, contaba con personal especializado y nombrado para los cargos que en ellas se realizaban, entre otros de estos cargos, el de Ensayador que cada una tenía, pues era vital para el buen funcionamiento de ellas. La Caja Real dependía de su precisión y certeza para establecer los impuestos que debía recabar la institución. Por otro lado, el cargo de Ensayador tenía la responsabilidad de verificar la calidad del material que ingresaba a la Casa de Moneda así como del material con el que se elaborarían las monedas. Por lo tanto cada uno en su área y su Institución realizaba una importante labor.

Los oficiales que se preparaban para ejercer el cargo de Ensayadores podían muchas veces formarse o trabajar en una u otra dependencia, sus ingresos y ascensos en el organigrama de la institución eran cuidadosamente registrados. Sin embargo, esto no siempre fue así. Hasta antes de 1783, año en el que se reglamenta, y 1789, año en que las ordenanzas de Ensayadores se publican, donde se hace la mención de incorporar a la Real Corona los oficios de Ensayadores y se dispone que ya no son vendibles ni renunciables estos cargos, se favorecía que fueran al mejor postor y no siempre al más conocedor del tema al que se le adjudicaba el cargo. Con dicha reglamentación se consolida la formación de oficiales y expertos en el tema, servidores reales ahora comprometidos y jurando lealtad a la Corona.

Una vez comentado esto, presentamos las aportaciones que hemos podido recopilar y concluir, para el mejor conocimiento de estos personajes, centrándonos en especial en don Francisco Aranze y Cobos, quien es para nosotros particularmente destacable porque nuestro tema de estudio desde hace algunos años se centra en el gremio de Plateros de la Nueva Galicia y sus relaciones con la autoridad y sus clientes, y este personaje, precisamente, nos han dejado ver el destacado desempeño que jugó como Ensayador Propietario de la Real Caja de Guadalajara. Personaje que por momentos ha sido confuso, ya que lo vemos documentado trabajando en la Ciudad de México y en Guadalajara en fechas que llegan a empalmarse, siendo este el motivo por el cual nos dimos a la tarea de aclarar la situación.

La tarea ha sido emprendida a partir de noticias que tenemos localizadas en archivos de Guadalajara, pero que obligadamente nos remiten a la Ciudad de México y es principalmente en el Archivo General de la Nación donde hemos podido localizar documentos que nos permiten aclarar esta confusión, por tratarse de documentos que definen su actividad profesional. Y son otros archivos los que nos complementan con datos relevantes de su historia personal.

En el Archivo de la Parroquia del Sagrario de Guadalajara se encuentra el documento que hace referencia a su sepultura, el dos de octubre de 1811, por consiguiente su muerte debió acontecer el día anterior; la causa fue un cuadro de Miserere[3]. Esta enfermedad era un padecimiento agudo, caracterizado por dolor abdominal que en pocos días llevaba al paciente a la muerte; una posible interpretación, ante varias, de esa patología actualmente es el cuadro clínico de Apendicitis Aguda, la cual, evolucionando a peritonitis era un cuadro por demás letal en esos tiempos. En ese documento menciona que Francisco Aranze y Cobos era originario de la Ciudad de México y esposo de Gertrudis de Uria.

En el Archivo Histórico de Documentos Públicos del Estado de Jalisco hallamos el testamento que en 1801 redacta[4], un 13 de marzo, sin embargo posteriormente localizamos otro testamento[5] redactado el 1 de octubre, día de su muerte, por lo que no lo firma el testador, sino por su petición lo signa Juan José Álvarez; de estos dos documentos, es el primero el que nos ofrece un importante conjunto de información y nos permitirá conocer algo de la vida de Francisco, a quien a partir de ahora llamaremos "el Joven", pues se declara hijo legítimo y de legítimo matrimonio de don Francisco Aranze y Cobos, a quien desde ahora llamaremos "el Viejo", y de Mariana de Herrera. Refiere ser Ensayador Balanzario de la Real Caja de Guadalajara. También, estar casado con María Gertrudis Uría y no haber tenido descendencia.

Es en el mismo Archivo de la Parroquia del Sagrario de Guadalajara donde localizamos su acta matrimonial[6], en la que consta que el 26 de abril del año 1791 casó José Simeón de Uria a don Francisco Aranze y Cobos con Gertrudis de Uria. Originario él de la Ciudad de México y ella de Guadalajara; los padres legítimos de la desposada son Domingo de Uria y Timotea Berrueco.

Hasta el momento no hemos podido hallar la partida de bautismo ni de nacimiento de Francisco Aranze y Cobos "el Joven", sin embargo hemos podido localizar un importante conjunto formado por las partidas de bautismo de sus numerosos hermanos, de los cuales hasta el momento tenemos identificados un total de 10, siendo 6 mujeres y 4 hombres, sin contar a Francisco. Esto está respaldado con el documento de solicitud para ingresar en el convento franciscano de la ciudad de México[7] como "religioso de coro" de su hermano Juan Manuel Ignacio Cobos, nacido en junio de 1754, y en donde el testigo Diego Ábalos, español originario de Campeche llevado por los padres para testificar sobre la limpieza de sangre de Manuel Ignacio, responde que no sabe que tengan necesidades económicas (los padres) "*ni ahora ni probablemente a futuro, por tener caudal y otros varones…*".

3 Archivo Parroquia del Sagrario de Guadalajara (en adelante APSG). Entierros, libro 25, f. 96.

4 Archivo Histórico de Documentos Públicos del Estado de Jalisco (en adelante AHDPEJ). Notario José Antonio Mallén, vol. 6, f. 348r.

5 AHDPEJ. Notario José Antonio Mallén, vol. 11, 1 octubre 1811.

6 APSG. Matrimonios, libro 14, f. 127v.

7 Biblioteca Eusebio Dávalos Hurtado, INAH (en adelante BEDHINAH). Fondo Franciscano, vol. 17, f. 181v.

A pesar de no haber localizado hasta el momento la partida de bautismo de Aranze y Cobos, tenemos sin embargo en varios documentos que "el Joven" ratifica ser hijo legítimo y de legitimo matrimonio de Francisco Aranze y Cobos y Ana de Herrera, por lo cual debemos eliminar el supuesto de que fuera un hijo adoptado, pues de ser así, seguramente se anotaría en estos documentos. Como lo fue el caso de don Cayetano Buitrón, de quien hemos podido localizar un documento en el Archivo Histórico de Notarias de la Ciudad de México[8], en donde se asienta que fue hijo adoptivo de don Tomás José Jerónimo Buitrón y Miranda, adoptado independientemente de haber tenido don Tomás hijos biológicos.

Continuando con las noticias que tenemos de Francisco Aranze y Cobos "el Joven", para posteriormente dedicarnos a hablar del padre, diremos que el primer testamento que elabora ante notario en 1801 ofrece una serie de datos sobre varios gastos que realizó su padre; el hijo los enumera y dispone a su mujer como albacea general, otorgándole una mitad de la tercera parte de sus bienes y nombra como heredero universal a su padre.

Aranze y Cobos "el Joven" asienta dentro de los varios gastos que realizó su padre, cuando él tuvo que venirse a radicar a Guadalajara, entre otros: 300 pesos que el padre le paga a don Antonio Forcada, por los muebles de casa que de este recibió; debemos recordar que quien ejercía el cargo de Ensayador en la Real Caja de Guadalajara antes que Aranze y Cobos fue Antonio Forcada y la Plaza, por lo que para residir en la misma Caja Real ocupó los muebles que ya tenía dispuestos Forcada. Un dato por demás importante de la vida profesional lo menciona Aranze cuando en el dicho testamento refiere que su padre había gastado mil pesos en conseguir el Empleo que obtuvo en estas Reales Cajas, y que al parecer sacó a rédito, pagándolo en diez años.

Suponemos que no haya sido el nombramiento de Ensayador de la Caja Real, el cargo que comprara el padre de Aranze y Cobos, pues como menciona él, estuvo trabajando ya como Teniente de Ensayador en México durante cuatro años y ocho meses, así que fue posiblemente este cargo o uno anterior y de menor rango por el que pagó su padre, dándole así la oportunidad de hacer carrera.

Don Antonio Forcada y la Plaza venía ejerciendo el cargo como Ensayador de la Real Caja de Guadalajara desde 1783, según se documenta en el Archivo de la Real Audiencia[9], exactamente en el "*Libro borrador de las platas y oros que entran en este Real Ensaye de mí cargo…*". Y está firmado por Forcada. Dos años antes que la referencia mencionada por la Dra. Cristina Esteras[10], por lo que suponemos que en realidad la fecha precisa del nombramiento referido por dicha autora sea el año de 1783.

8 Archivo Histórico de Notarias de la Ciudad de México. Notario José Juan Ramírez de Arellano, vol. 4081, ff. 245-247.

9 Archivo de la Real Audiencia. Ramo Fiscal, años 1783-1789, libro 241.

10 C. ESTERAS MARTIN, *La Platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*. México, 1992, p. 266.

Ahora también sabemos con precisión la fecha en que Forcada deja el cargo de Guadalajara y lo inicia Aranze y Cobos "el Joven", pues en el Archivo General de la Nación existe un Libro del Real Ensaye de la Caja Real de Guadalajara[11] en donde Antonio Forcada y la Plaza firma hasta los registros del 30 de septiembre de 1790 y a partir del 1 de octubre del mismo año ya firma Francisco Aranze y Cobos; muy interesante este dato, porque ambos días tienen la firma del responsable en turno. Este es otro dato que nos aclara tiempos de ejercicio de dos de los más importantes Ensayadores en dos distintas Cajas Reales. Con este dato, ya tenemos definido a partir de qué fecha trabajan ambos en cada una de sus dependencias.

El nombramiento[12] que a Forcada se hace como Ensayador Mayor y Balanzario de la Real Caja de la Ciudad de México, en atención al merito y servicios, que realizó en la Real Caja de Guadalajara, se redacta junto al de Francisco Aranze "el Joven", "*al propio tiempo se ha dignado conferir aquella resulta también en propiedad a don Francisco Aranze y Cobos, Teniente de Ensayador…*"[13]; por tanto, y en contra de lo que se suponía, sí existe nombramiento oficial para Aranze y Cobos como Ensayador de la Real Caja de Guadalajara, según este documento, que es copia del expedido en Aranjuez el 17 de abril de 1790. Y desde entonces, Aranze y Cobos "el Joven" mantuvo el cargo de Ensayador propietario de la Real Caja de Guadalajara hasta su muerte el 1 de octubre de 1811, y, salvo unos periodos que por causa de salud le tuvo que cubrir un auxiliar, nunca perdió ese empleo; por lo que ocupó el cargo desde 1 de octubre de 1790 hasta 1 de octubre de 1811, cumplidos entonces 21 años como Ensayador.

Para la actividad de los plateros que trabajaron en la Nueva Galicia, y principalmente en su capital, Guadalajara, debemos hacer mención a algo que ya con anterioridad habíamos señalado. Casi siempre se ha mencionado que solamente en la Ciudad de México se realizaban completos los marcajes reglamentarios en las obras de plata labrada, presentadas en la Caja Real para ser revisadas. Sin embargo, y debido al trabajo de investigación y búsqueda que venimos realizando en esta ciudad, hemos podido documentar varias obras marcadas en la Caja Real de Guadalajara y que lo fueron durante el periodo de Francisco Aranze y Cobos "el Joven", como lo demuestra el presentar la marca de localidad, en su tiempo una letra G coronada; y la suya de Ensayador, en dos variantes, una en un solo renglón con el apellido COBOS en un perfil ovalado (lám. 1) y la otra en un renglón con el apellido abreviado CBS también en perfil ovalado (lám. 2). Ambas variantes las utilizaba desde México (lám. 3), y hasta ahora no hemos encontrado una que fuera distinta y que la utilizara en Guadalajara solamente. También las obras en ocasiones presentan la marca de autor, que no le correspondía estamparla al Ensayador.

Sabemos de obras localizadas en otras ciudades y actualmente en instituciones como el Museo Franz Mayer y que la Dra. Cristina Esteras ha documentado, caso

11 Archivo General de la Nación (en adelante AGN). Casa de moneda, vol. 969, 1790.
12 AGN. Casa de Moneda, Informe de Nombramientos, vol. 493, exp. 752.
13 Ibídem.

de una sopera marcada por Cobos en Guadalajara. Aprovecharemos este espacio para apuntar sobre lo mencionado por la Dra. Esteras respecto a su interpretación del marcaje de la sopera del Franz Mayer, y es que su acertada adjudicación a Francisco Aranze y Cobos y datación en torno a 1800 se ubica durante el periodo que Aranze y Cobos fue Ensayador de la Caja de Guadalajara, que como ya hemos anotado es desde el 1 de octubre de 1790 hasta el 1 de octubre de 1811 y que para el momento en que se edita el libro del Museo no se conocía el periodo exacto de su trabajo en Guadalajara que ahora estamos documentando.



LÁMINA 1. *Marca de Francisco Aranze y Cobos "el Joven".*



LÁMINA 2. *Marca de Francisco Aranze y Cobos "el Joven".*



LÁMINA 3. *Marca de Francisco Aranze y Cobos "el Joven"*.

No solo en México se han reconocido obras marcadas por Aranze y Cobos, sino también en España y, por ser realizadas en Guadalajara, debemos considerar a este centro platero como uno desde donde salió un importante número de obras hacia distintos sitios en la Península, en diferentes tiempos. El caso se apoya en la mención que hacen Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco en su libro sobre *Marcas de la Plata Española y Virreinal*[14], al hablar sobre una pieza que presentaría las marcas de Aranze y Cobos y la de Guadalajara, que ellos ponen entre interrogantes y la fechan como obra del siglo XVIII, y que ahora también se puede datar con mucha precisión.

Un caso por demás interesante está publicado en el *Catalogo Monumental de Navarra, II. Merindad de Estella*[15]. Al reseñar el patrimonio de la villa de El Busto, y de su Parroquia de san Andrés, se describe un cáliz y una salvilla con las vinaje-

---

14 A. FERNANDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la Plata Española y Virreinal*. Antiquaria. Madrid. 1999, p. 218.

15 M.C. GARCIA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catalogo Monumental de Navarra, II. Merindad de Estella*. Pamplona, 1982, pp. 374- 375.

ras, todo de plata sobredorada y marcas con la primera variante de COBOS y de localidad de Guadalajara, una G coronada, junto a otra marca nominativa que se lee, OCA[16].

En el tiempo de la publicación del citado catálogo, no se pudo hacer una lectura de las marcas, ya que los estudios sobre la plata americana ofrecían una visión más general y solo algunas luces particulares sobre el tema; ahora contamos con mayores elementos, gracias a los trabajos de investigación que hemos venido realizando y a los ejemplos que hemos podido identificar, para poder dar una adecuada lectura a la marca de localidad de la Caja Real de Guadalajara y a la nominativa del Ensayador de dicha Caja, Francisco Aranze y Cobos. La otra marca ahí reproducida se trata seguramente de la personal del maestro platero don Esteban Montes de Oca, del que hemos dado a conocer su solicitud de examen para obtener el grado de maestro, el cual tramita el 28 de septiembre de 1789, y obtiene el 2 de octubre siguiente. Al realizar un par de candeleros, Montes de Oca[17] se documenta como vecino de la ciudad de Guadalajara y es precisamente Francisco Aranze y Cobos quien actúa como Ensayador de la Caja de la Ciudad de México y da por aprobado el trámite. Además de la importancia que representa poder leer de manera adecuada las marcas de estas obras, su interés se acrecienta al ser hasta ahora las únicas obras atribuidas a dicho platero que había adquirido prestigio en Guadalajara, por ser el único en ese momento que había presentado su examen y al cual Forcada, durante su trabajo en la ciudad, proponía para que examinara a los oficiales que quisieran acreditar el trámite antes las autoridades para obtener el grado de maestro en la misma ciudad de Guadalajara, sin tener que desplazarse hasta la de México.

La particularidad que se presenta para Guadalajara es que la marca de localidad (lám. 2) cumplía dos funciones, tanto la mencionada de localidad como la de Marca Fiscal, ya que en este reino no se acostumbraba a utilizar la variante que en la Ciudad de México correspondía, y que generalmente dicha marca representaba un águila, un león o una corona. Cuando Francisco Aranze realizó su trabajo en la Caja Real de la Ciudad de México -donde, como él mismo lo señala en su primer testamento, sirvió de Teniente Ensayador Mayor por cuatro años y ocho meses con un sueldo de mil pesos anuales y posterior a eso, así como de Ensayador Mayor Interino durante dos años con un sueldo anual de dos mil seiscientos sesenta y seis pesos- marcaba de manera completa las piezas de plata y oro que se presentaban en la Real Caja, según ejemplos documentados de ese período que tenemos descritos[18]. No sabemos si obras anteriores a su desempeño en Guadalajara, cumplían con el marcaje reglamentario, pues de su predecesor en el cargo en Guadalajara, don Antonio Forcada y

16 Nuestro agradecimiento a la Dra. Carmen Heredia Moreno, por su disposición para tratar sobre el tema.

17 Para Montes de Oca, ver: J.C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZALEY HERRERA, "José Pantaleón Toscano y la lámpara mayor de la Catedral de Guadalajara", en G. de VASCONCELOS E SOUSA, J. PÉREZ PANIAGUA y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. Oporto, 2014, pp. 205-234.

18 J.C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZALEY HERRERA, "El 20…" ob. cit.

la Plaza, hasta el momento no hemos localizado ninguna pieza marcada, y nos llama la atención pues sabemos que durante el desempeño de este último, en la Ciudad de México, marcó un sinfín de piezas de plata y de oro. El tiempo nos dirá si fue el cambio a la Ciudad de México lo que influyó para que Forcada realice los marcajes reglamentarios completos o si ya lo hacía desde su ejercicio en Guadalajara.

Por lo que se refiere a Francisco Aranze y Cobos "el Viejo", diremos que era originario de la ciudad española de Granada, tal como se indica en su acta de defunción[19], acontecida el 28 de julio de 1803 en su casa de la Rivera de san Cosme, aunque sabemos también que cuando la salud no se lo impidió vivía en la Casa de Moneda, como estaba reglamentado. Sabemos igualmente que era europeo por el trámite que cumple cuando su hijo Juan Manuel Ignacio Cobos de Herrera solicita ingresar al convento de San Francisco de la ciudad de México para ser "Religioso de coro" en 5 de marzo de 1772[20], y se debe demostrar su limpieza de sangre, por lo cual llaman como testigo a José Antonio Echagaray, de más de cuarenta años y familiar del tribunal de la Inquisición, quien dice que conoce a Francisco Aranze por haber navegado juntos cuando venían en un Bajel desde Europa hasta este reino.

En 1772 ya fungía como empleado en la Casa de Moneda de la Ciudad de México, como se hace mención repetidas veces en el documento antes mencionado. Es en 20 de julio de 1774 cuando Francisco toma el cargo de Ensayador primero supernumerario por muerte de don Lorenzo Asorín[21]. Por defunción de Manuel de la Iglesia se le da el nombramiento de "Ensayador segundo de Número, Interino" en fecha del 25 de agosto de 1777[22]. Y ya el 19 de enero de 1778, en el Pardo[23], se expide el nombramiento como "Ensayador segundo de Número propietario", del que toma posesión el 3 de junio del mismo año. Es en 1783 cuando un 13 de octubre al tomar posesión don Francisco Antonio de la Peña y Flores, quien era Ensayador primero de Número, como Tesorero Interino de la Casa de Moneda, queda en su lugar como Ensayador primero de Número don Francisco Aranze y Cobos, por lo que solicita el aumento de 300 pesos que le corresponde de más en su salario[24]. Y como ocurrió con su hijo, también tuvo nombramiento para desempeñar su cargo, lo que antes no se sabía. Y como constancia de su trabajo profesional se conocen varias ediciones de monedas realizadas en la casa de México, en las que su inicial lo señala como Ensayador[25].

Los últimos dos años en la vida de Aranze y Cobos son descritos en un documento que José Dávila presenta al superintendente de la Casa de Moneda, donde

19 Archivo Histórico del Arzobispado de la Ciudad de México. En Archivo de la parroquia del Sagrario, Defunciones de Españoles, Rollo de microfilme nº 38, vols. 33 al 38.

20 BEDHINAH, Fondo Franciscano, vol. 17, f. 175r.

21 AGN. Casa de Moneda, vol. 1055, 1772-1783, f. 18r.

22 Ibídem, ff. 34r-35r.

23 Ibídem, f. 37v.

24 Ibídem, vol. 1056, f. 5.

25 C.U. SANSORES SAN ROMAN y R.C. OLVERA DE SANSORES, "El Diseño Numismático en México, Las Acuñaciones en Plata", en *El Arte de la Platería Mexicana 500 años*. Centro Cultural de Arte Contemporáneo. México, 1989, pp. 451-458.

solicita se le asigne un sueldo ya que "*los dos últimos años el primero de número don Francisco Aranze ha estado totalmente impedido de asistir y también lo está de poder servir en lo sucesivo su Plaza…*"[26] reafirmándose esto en la respuesta que recibe, "*El retiro que por avanzada edad y achaques de ella…*", según la contaduría de la Real Casa de Moneda en el mismo documento fechado el 28 de enero de 1803, meses antes de su muerte ocurrida en julio del mismo año.

Con estos documentos no queda lugar a dudas sobre la actividad que ejercía Francisco Aranze y Cobos "el Viejo". Éste en la Casa de Moneda de la ciudad de México y su hijo en la Caja Real de la Ciudad de México y posteriormente en la Caja Real de Guadalajara. Con lo que de manera clara y respaldada por los documentos que hemos localizado en varios Archivos sabemos ahora que se trata de dos personajes de igual nombre. El padre a quien llamamos: "el Viejo", español originario de Granada en los Reinos de Castilla; de su edad solo podemos estimar que tendría entre 70-75 años, tal vez un poco más, en el momento de su muerte, pues don José Antonio Echagaray, compañero de su viaje desde España, dice de él que tiene más de 40 años, en 1772, cuando fue testigo en la petición del hijo de Francisco Aranze para ingresar con los Franciscanos, en el expediente ya citado. Fallece en la ciudad de México en 1803, siendo a su muerte el Ensayador Primero de Número de la Casa de Moneda de la Ciudad de México. Y el hijo, a quien llamamos: "el Joven", español, originario de la Ciudad de México y muerto el 1 de Octubre de 1811 en Guadalajara, siendo Ensayador de la Real Caja de esa ciudad.

26 AGN. Casa de Moneda, vol. 733, expediente 36, 1803.

Introducción en España de la escuela de Pforzheim a través de la obra de diseño de joyería civil de Pedro Álvarez Miranda

MARÍA CECILIA OREJAS GARCÍA

La casa *Joyerías Pedro Álvarez* fue un afamado establecimiento en Oviedo, que conoció su máximo desarrollo entre 1950 y 1980, coincidiendo con la etapa de madurez del diseñador de joyas Pedro Álvarez Miranda (1903-1990). A pesar de que dicha figura es una de las destacadas en la joyería española del siglo XX, nunca se había realizado un estudio sobre la aportación que realizó al diseño e ilustración de joyas. Su obra de diseño de joyería civil estuvo estrechamente relacionada con la actividad de la empresa familiar fundada en 1885 por Pedro Álvarez del Río, su padre, entre los años 1920 y 1982 aproximadamente.

El presente estudio, junto con mi tesis doctoral[1], tiene por objeto revelar la contribución artística de Pedro Álvarez Miranda a través de la recopilación de los archivos familiar y empresarial que estaban dispersos entre los familiares, los exempleados y clientes del establecimiento. Se conocen 1.011 documentos con diseños realizados por Pedro Álvarez Miranda sobre varios soportes, conservados principalmente por la familia Álvarez de Benito, *Joyerías Pedro Álvarez, S. A.* y otras personas. Destacan también las colecciones de tarjetas postales y fotografías datadas entre finales del siglo XIX y el primer tercio del XX, conservadas por la familia Álvarez de Benito, cuya detenida lectura aportó datos interesantes, y algunos claves, para conocer la biografía del artista. Los documentos recuperados de estos archivos particulares han revelado una estrecha y continuada vinculación

---

1 Tesis doctoral de la propia autora: *Pedro Álvarez Miranda (1903-1990): Diseño de la joyería civil*, dirigida por la doctora Yayoi Kawamura y defendida el 4 de junio de 2015 en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.

de los Álvarez con el mundo joyero del sur de Alemania, en torno a la ciudad de Pforzheim[2]. Por tanto, tratamos aquí sobre la introducción en España de la escuela de diseño de joyería de Pforzheim a través de la obra de diseño de joyería civil de Pedro Álvarez Miranda. Para ello, comenzamos por abordar la tradición joyera de Pforzheim, a continuación desvelamos los contactos de Pedro Álvarez del Río en dicha localidad, contactos que trasmitió a su hijo Pedro Álvarez Miranda, y terminamos con los paralelismos entre esta escuela joyera y la obra de diseño de joyería civil de Álvarez Miranda a partir del segundo tercio del siglo XX, y especialmente a partir de 1943.

1. La escuela de Pforzheim

La escuela de diseño de Pforzheim apareció casi a la par del inicio de la industria joyera en la localidad, que tuvo lugar en 1767 cuando el *maragrave* Karl Friedrich de Baden autorizó a varios empresarios, procedentes de otros países europeos[3], a realizar sus actividades joyeras y relojeras en el orfanato de la ciudad donde tuvieron lugar las primeras actividades de enseñanza de los oficios joyero y relojero, bajo supervisión del gobierno del *land*. En esta colaboración los industriales extranjeros facilitaban los medios técnicos y la financiación, mientras que la ciudad aportaba la mano de obra. Entrenados en general por profesores francoparlantes, los primeros joyeros y relojeros de Pforzheim fueron en su mayoría huérfanos que trabajaron de acuerdo con los principios mercantiles del siglo XVIII[4]. Fue al año siguiente cuando, en colaboración con el pintor de esmalte Melchior Andreas Koessler, se fundó la primera escuela de dibujo, que estaba situada en el edificio del orfanato y estaba orientada a satisfacer las necesidades de la floreciente industria y comercio locales[5].

La producción joyera y relojera de Pforzheim tuvo una dimensión europea desde sus inicios, que pronto se tornó en una tendencia cosmopolita. La dimensión europea deriva de los conocimientos y los contactos que los primeros empresarios habían llevado desde sus respectivos países y que mantuvieron de cara al beneficio de la actividad industrial que habían iniciado en Alemania. Como consecuencia, las mercancías fabricadas en Pforzheim tenían las mismas características generales que las francesas o las de cualquier otro país europeo de la época[6]. La tendencia cosmopolita deriva del hecho de que la mayor parte de la producción estaba enfocada a la exportación, estableciendo contactos en los diversos viajes que realizaron con el fin de promocionar sus productos fuera del mundo europeo como Rusia y Turquía. Como consecuencia las mercancías fabricadas en Pforzheim destinadas a la expor-

---

2 Ciudad perteneciente al *land* de Baden-Württemberg situada al norte de la Selva Negra.

3 Jean François Autran, de Francia; Amadeé Christin, Jean Viala y Paul Preponier, de Suiza; Jean Jacques Ador, de Inglaterra. (F. FALK, *Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim / Art Nouveau jewellery from Pforzheim*. Stuttgart, 2008, pp. 15-16).

4 VV. AA., *Schmuckmuseum Pforzheim*. Stuttgart, 2006, p. 131.

5 Ibídem, p. 57-58.

6 F. FALK, ob. cit., p. 21.

tación, incorporaban en el diseño, en cada caso, elementos peculiares del mercado concreto al que estaban destinados[7].

Aunque en Pforzheim se daban dos tipos de producción joyera, artesanal y mecanizada, a mediados del siglo XIX el exceso de industrialización motivó la necesidad de encontrar un equilibrio entre la rentabilidad y la calidad, empezando a tomarse una serie de medidas de cara a la mejora, difusión y protección de la industria joyera local. Hacia 1853 se fundó la Cámara de Comercio y en 1877 se fundaron la Escuela de Artes Aplicadas *(Kunstgewerbeschule)* y la Asociación de Artes Aplicadas *(Kunstgewerbe-Verein)*[8]. También en 1883 se inauguró la Exposición permanente de joyería, organizada por la asociación de industrias artísticas[9]. En 1892 le dieron a la Escuela de Artes Aplicadas su propio edificio, separado del orfanato[10].

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Pforzheim fue uno de los cuatro grandes centros alemanes de relevancia para la vida artística, junto con Berlín, Darmstadt y Munich[11]; y hacia el año 1900 Pforzheim era una de las principales ciudades joyeras alemanas junto con Hanau y Schwäbisch-Gmünd[12] contando una destacada presencia de industriales judíos. En esta época grandes fábricas joyeras y relojeras creaban la fisionomía de la ciudad, entre otras las de Andreas Daub, Kollmar & Jourdan, Victor Mayer, Gustav Rau, Friedrich Kammerer, Rodi & Wienenberger, D. F. Weber, Fr. Speidel, C.W. Müller, Meyle & Mayer, Martin Mayer y Theodor Fahrner[13]. Respecto al diseño de las joyas entre 1879 y 1894 se siguió el estilo historicista y entre 1898 y 1917[14], el modernista o *Jugendstil* que, en Pforzheim, se basó en los modelos franceses. Poco se conoce de los diseñadores del periodo modernista en Pforzheim excepto aquellos profesores de la escuela *Kunstgewerbeschule,* quienes a principios de siglo XX fueron nombrados como tales ocupando distintas especialidades afines a la joyería: pintores, escultores, modeladores, orfebres, plateros, esmaltadores y grabadores[15]. La denominación que aparece para la producción joyera de Pforzheim en los listines telefónicos alemanes para la industria y el comercio de esta época es *bijouterie*[16], que equivale a la fabricación de media joyería[17], es decir,

7 Ibídem, p. 27.

8 Ibídem, p. 21.

9 *La Ilustración Artística* nº 602 (Barcelona, 1883), p. 10.

10 K. WERKMEISTER, *Goldstadt Pforzheim. Ewig junge Stadt mit 2000jähr. Geschichte. Pforzheim. Ein buntes Selbsstportrait*. Pforzheim, 1959, p. 215.

11 VV. AA., *Schmuckmuseum*... ob. cit., p. 89.

12 F. FALK, ob. cit., p. 43.

13 R. RUCKLIN, *Die Pforzheimer Schmuckindustrie*. Stuttgart, 1911. F. FALK, ob. cit., pp. 154-326.

14 W. LOCHMÜLLER, *100 Jahre Schmuck Design. Schmuck-Ideen im Wandel eines Jahrhunderts, Königsbach-Pforzheim*. Pforzheim, 1973, pp. 20-26.

15 Profesores de la Kunstgewerbeschule hacia 1900: Alfred Waag, Emil Riester, Fritz Wolber, Juluis Müller-Salem, Adolf Schmid, Otto Zahn y Rudolf Rücklin (F. FALK, ob. cit., pp. 58-79).

16 *Deutsches Reichs-Adressbuch für Industrie, Gewerbe und Handel*, 1902-1903, p. 404, <Ancestry.com> [14-12-2010]. *Telephon-Adressbuch für das Deutsche Reich*, 1907, <Ancestry.com> [21-07-2008]. *Deutsches Reichs-Adressbuch*, 1908, p. 138, <Ancestry.com> [21-07-2008].

17 Media joyería: joyas en oro y plata provenientes del campo de la fabricación y las series

joyas fabricadas con metales preciosos, y producidas en serie. En 1905 se fundó la Escuela de Orfebres *(Goldschmiedeschule)*, bajo la dirección de Rudolf Rücklin[18].

Como diseñadores de joyería destacaron entre otros Wilhelm Silbereisen, Ernst Cordier, Karl Christian Uebelhör, Franz Piram y Georg Kleemann[19]. Lo habitual en esta época era que los diseñadores suministraran sus obras a diferentes empresas fabricantes, por ejemplo, Georg Kleeman diseñó para *Theodor Fahrner, Karl Hermann, Lauer & Wiedmann, Rodi & Wienenberger, Victor Mayer* y *F. Zerrenner*[20]. Los modelos de joyería civil diseñados por estos autores vendrían a formar parte del contexto en que tuvo lugar el contacto inicial de Pedro Álvarez Miranda con la escuela joyera de Pforzheim, como veremos en los siguientes apartados.

Por tanto, antes de la Primera Guerra Mundial, Pforzheim era el punto de encuentro de personas procedentes de diferentes lugares dentro y fuera de Alemania e incluso fuera de Europa. Durante la Primera Guerra Mundial muchas empresas de Pforzheim se vieron obligadas a cerrar o reconvertirse en fábricas de suministros militares y posteriormente tuvieron que reconvertirse nuevamente en industrias joyeras. Entre 1919 y 1924 el Banco Central Alemán *(Reichsbank)* no suministró oro a la industria[21], pero a partir de 1925 y hasta 1939 la fabricación se recuperó y estaba a pleno rendimiento. Sin embargo, gradualmente se produjo la fuga de muchos industriales debido al nacismo, especialmente a partir de 1933, año en que se produjo la colocación de carteles antisemitas en las ciudades de Pforzheim y Munich[22]. Como destinos frecuentes destacaron Suiza y Estados Unidos.

El diseño de joyería en el periodo de entreguerras de Alemania siguió una tendencia expresionista entre 1918 y 1925 y una tendencia cubista-constructivista-Bauhaus entre 1926 y 1939[23]. En esta época la enseñanza elemental impartida en las escuelas de Pforzheim daba gran importancia a la asignatura de dibujo en consonancia con la demanda de profesionales especializados por parte de la industria joyera[24]. Respecto al diseño de joyería en Pforzheim pensamos que los diseñadores debieron ejercer su actividad también en otras localidades[25], como Karlsruhe, Schwäbisch-Gmünd o Munich, a la vez que sabemos que el diseñador Anton Kling trabajó en Pforzheim en este periodo para la firma *Theodor Fahrner*[26].

producidas desde mediados del siglo XIX. Se corresponde con la palabra francesa *bijouterie*. Este galicismo, "*bijouterie*", no equivale a la palabra "bisutería", que significa más bien joyas fabricadas con metales que no son ni oro ni plata ni platino, aunque vayan a veces dorados, chapados o plateados, junto con piedras sintéticas u otros materiales no preciosos. (L. MONTAÑÉS y J. BARRERA, *Joyas*. Madrid, Antiqvaria, 1987, pp. 176-181).

18 F. FALK, ob. cit., p. 69.

19 Ibídem, pp. 135-139.

20 Ibídem, pp. 109-113.

21 *El Carbayón* nº 15.847 (12 de septiembre de1925), p. 1.

22 *Nuevo Mundo*, nº especial de verano (1932), p. 86. *La libertad* nº 4.156 (1933), p. 3.

23 W. LOCHMÜLLER, ob. cit., pp. 26-30.

24 *Caras y caretas* nº 2.033 (1937), pp. 80-83.

25 W. LOCHMÜLLER, ob. cit., pp. 92-136. C. WEBER, *Art Déco Schmuck, die Internationale Schmuckszene der 20er und 30er Jahre*. Munich, 2000, pp. 205-251.

26 VV. AA., *Theodor Fahrner Schmuck, zwischen Avantgarde und Tradition*. Stuttgart, 2005, p. 189.

De modo similar al periodo posterior a la Primera Guerra Mundial, tras la Segunda Guerra Mundial se produjo un proceso de reconversión que, particularmente en Pforzheim se trató más de una reconstrucción ya que la ciudad fue prácticamente devastada por un bombardeo sufrido el 23 de febrero de 1945. Sin embargo, sólo ocho años después, Pforzheim era de nuevo el principal proveedor alemán de joyería[27]. Desde 1950 aproximadamente la joyería de Pforzheim se orientó hacia el cliente individual[28], apuntando hacia la noción de la Nueva Joyería que se desarrollaría completamente en la década de los 70. El diseño de joyería alemán de este periodo siguió las tendencias artísticas expresionista abstracta (1945-1960), la del arte-informal (1961-1968) y la del Pop-Art (1969- 1972), según Lochmüller[29]. Entre los diseñadores de joyas en Pforzheim de este periodo destacaron Adolf Schempf, Herbert Ochs, Oskar Beck y Rolf Elsässer[30].

2. Pedro Álvarez del Río, introductor de su hijo Pedro Álvarez Miranda en Pforzheim

Procedente de San Vicente de Canday (Lugo), según su propio testimonio[31], Pedro Álvarez del Río se inició como vendedor ambulante de bisutería en 1881 y cuatro años después estableció su domicilio definitivo en Oviedo, donde había entrado en contacto, entre otros, con los joyeros Ramón Valdés y Ramón González Posada. El primero, propietario de la *Relojería Suiza*[32], uno de cuyos oficiales era natural de Pforzheim[33], y estaba relacionado con la familia joyera Beiner[34]. El segundo era propietario de un establecimiento de joyería en el número 14 de la calle Magdalena, en Oviedo. Tras la muerte de González Posada, el 5 de abril de 1897[35], Álvarez del Río se convirtió en el continuador de dicho establecimiento, y siguiendo con su testimonio[36], al hacer el balance inventario, enseguida se dio cuenta de la necesidad de renovación de la mercancía por lo que se decidió a viajar a Pforzheim. Situamos el primer viaje de Pedro Álvarez del Río a Pforzheim en el otoño de 1897 por la información que él mismo aporta en su libro de memorias, en el que dice que este viaje

27 <www.bw-invest.de/eng/index_eng_1386.aspx> [6-7-2009].

28 VV. AA., *Schmuckmuseum…* ob. cit., p. 101.

29 W. LOCHMÜLLER, ob. cit., pp. 32-38.

30 Ibídem, pp. 136-203.

31 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, *Memorias de un joyero gallego-asturiano*. Oviedo, 1960, p. 8.

32 *El Carbayón* nº 1.186 (9 de enero de 1885), p. 4.

33 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., pp. 17-18.

34 Casado con Elisa Beiner Schifmann, hija de Federico Beiner y Margarita Schifmann, de origen suizo (*El Carbayón* nº 1.248 (Oviedo, 24 de marzo de 1885), p. 3). Pablo Beiner y Miggli, nieto de Federico Beiner, se estableció como joyero en San Sebastián a finales del siglo XIX (VV. AA., *Un siglo de joyería y bisutería española: 1890-1990*. Madrid, 1992, p. 149). La relación con esta familia se mantuvo durante años, como revela el registro de correspondencia en 1917 con la firma J.G. Girod, S. A. de Madrid (Archivo de Álvarez Miranda, tarjeta postal). Esta firma de relojería estaba relacionada con la familia de Federico Beiner (*Madrid Científico* nº 636 (1909), p. 17).

35 Esquela conmemorativa del segundo aniversario del óbito. *El Correo de Asturias* nº 2.831 (1899), p. 3.

36 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., p. 15.

tuvo lugar después del traspaso de la tienda de Ramón González Posada, traspaso del que dio noticia la prensa local en el mes de julio de ese año[37]. También según unas declaraciones suyas para ABC publicadas en 1927, menciona sus viajes por Europa durante 30 años[38], desde 1897.

A los pocos meses de su primer viaje a Alemania ya había conseguido vender todas las joyas y a partir de entonces realizaría sucesivos viajes a Pforzheim en el mes de noviembre[39] incrementando el pedido anterior, ya que su empresa por entonces dependía en gran medida de las importaciones. En estos viajes Álvarez del Río debió establecer numerosos contactos, tanto en las exposiciones y ferias a las que acudió[40], como en grandes fábricas y pequeños talleres que visitó[41]. Las personas con las que a lo largo de estos viajes trató en Pforzheim eran procedentes de diversas partes del mundo[42]. En nuestro estudio hemos podido comprobar que el área de influencia en Alemania del mundo joyero de Pforzheim que Álvarez del Río conoció se extiende hasta la Selva Negra alemana, concretamente a la localidad de Schömberg y toca también otras localidades cercanas como Munich, Friburgo y Stuttgart; además de otras localidades más remotas como Berlín. Por otro lado, hemos podido localizar en fuentes alemanas referencias contenidas en varios documentos conservados en el archivo de la familia Álvarez de Benito concernientes a personas del círculo joyero de Pforzheim. La familia Álvarez de Benito conserva varios documentos con informaciones acerca de las relaciones de la familia Álvarez Miranda con Pforzheim y con otras localidades del mundo, como postales antiguas y fotografías, que revelan los nombres y otros datos de contactos. En esta época hemos registrado inicios de su relación con las siguientes familias joyeras de Pforzheim: Neuburger, Dillenius, Barth y Katz. Conocemos la relación con la familia Neuburger por el testimonio de Álvarez del Río y también por varias tarjetas postales conservadas por la familia Álvarez de Benito. En su libro de memorias el joyero hace referencia a Jos Neuburger, su comisionista en Pforzheim[43]. Entre la correspondencia conservada referente a Jos Neuburger se encuentra una postal dirigida a Pedro Álvarez del Río que fue reenviada por el servicio postal alemán al número 7 de la calle Theaterstr y por otro lado, hemos localizado en los listines telefónicos alemanes a Jos Neuburger, fabricante de

37 *El Correo de Asturias* nº 2.309 (22 de julio de 1897), p. 2.

38 *ABC* nº 7.769 (22 de noviembre de1927), p. 12.

39 Archivo de Álvarez Miranda, cuatro tarjetas postales mataselladas en Pforzheim en 1909, 1911 y 1912, y fechadas entre finales de octubre y finales de noviembre. Estas postales corroboran la afirmación de Álvarez del Río en cuanto a que viaja a Pforzheim en este mes (P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., pp. 21 y 29).

40 En Alemania destacaron las ferias de Leipzig y Berlín, donde se celebraban ferias comerciales dos veces al año y en ellas estaba representada la joyería de los principales centros joyeros alemanes, como la joyería de Pforzheim. La familia Álvarez de Benito conserva varias tarjetas postales que dan testimonio, por un lado, de la relación de Álvarez del Río en Leipzig y Berlín y, por otro, de la visita de un viajante de la joyería de Pedro Álvarez a la Exposición Universal celebrada en Bruselas en 1910.

41 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., pp. 34 y 55.

42 Archivo de Álvarez Miranda, postales conservadas fechadas y mataselladas en Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Estados Unidos, Francia, Italia, Portugal y Suiza; y fotografías conservadas fechadas en Alemania, Cuba, Jamaica y Venezuela.

43 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., p. 29.

Pforzheim con la misma dirección que la de la postal reenviada[44]. El resto de las postales en las que aparece el nombre de dicho joyero refuerzan este dato, reflejando una larga colaboración profesional entre ambos. Respecto a la familia Neuburger se conserva además correspondencia con Julius y Louis Neuburger, quienes también eran fabricantes de joyería en Pforzheim[45].

Respecto a la familia Dillenius, conocemos por el testimonio de Álvarez del Río que esta fue la primera fábrica que visitó en Pforzheim[46], por lo que esta relación sería la más antigua, desde 1897 como ya hemos comentado. También se conserva correspondencia de 1908 con Carl Dillenius junior[47], que revela un trato familiar entre ambos. Además por un catálogo de la firma *Carl Dillenius* fechado en 1955[48], sabemos que la relación comercial se prolongó hasta entonces.

Acerca de la familia Barth hemos recuperado dos fotografías[49], fechadas en 1912 y firmadas por Hermann y Arturo Barth, que tienen estampado en el reverso el sello de la firma *Förster & Barth*, empresa fabricante de media joyería con actividad también en Stuttgart[50]. Hemos localizado esta firma en los listines telefónicos alemanes de los años 20 resultando ser fabricante de media joyería en Pforzheim[51]. También sabemos que Arthur Barth posteriormente llegaría a ser presidente de la Cámara de Comercio de Pforzheim por un artículo dedicado a Pforzheim publicado en 1937[52]. En esta publicación figura el nombre junto a una fotografía que concuerda con la conservada por la familia Álvarez de Benito.

Respecto a la firma *Katz* se conserva una postal de Karl Otto Katz de 1913 firmada también por Otto Katz junior[53]. La familia Katz era fabricante de joyería como hemos comprobado en los listines telefónicos alemanes[54]. Karl Otto Katz

44 *Telephon-Adressbuch für das Deutsche Reich*, 1907, <Ancestry.com> [12-09-2007].

45 Ibídem.

46 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., pp. 17-18.

47 Archivo de Álvarez Miranda, tres tarjetas postales, que forman un conjunto, fechadas el 6 de agosto de 1908, escritas por Carl Dillenius jr. Hemos consultado a la empresa Karl Dillenius Bijouterie GmbH, que sigue existiendo en Pforzheim. El actual gerente de la misma, Udo G. Beck, confirma que la postal está firmada por Carl Dillenius junior, quien murió tres meses después de escribirla.

48 Catálogo de *Carl Dillenius*. Pforzheim, 1955. Conservado por *Joyerías Pedro Álvarez, S. A.* Archivo particular.

49 Archivo de Álvarez Miranda, dos fotografías fechadas el 17 de mayo de 1912 en Pforzheim con el sello de *Foerster & Barth* (16,6 x 10, 6 cm): una fotografía de Arturo Barth y su familia y otra fotografía de Hermann Barth.

50 *Die Gesellschaft: Almanach der Stuttgarter Gesellschaft*, 1928-1929, <Ancestry.com> [6-10-2010].

51 *Adressbuch der Deutschen Bekleidungs-Industrie und verwandter Branchen*, 1925, p. 1598, <Ancestry.com> [10-12-2009].

52 *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 18 de septiembre de 1937), p. 72.

53 Archivo de Álvarez Miranda, tarjeta postal matasellada el 6 de enero de 1913 en Calw, escrita por Otto Katz y dirigida a Pedro Álvarez del Río.

54 *Deutsches Reichs-Adressbuch*, 1908, p. 138, <Ancestry.com> [21-07-2008]. *Branchen-Fernsprechbuch für die Oberpostdirektionsbezirke Karlsruhe und Konstanz*, 1925, p. 62, <Ancestry.com> [13-10-2010].

mantuvo relación con la firma *Carl Dillenius* a través de Emil Beck[55], sucesor de Carl Dillenius junior, ya mencionado. Posiblemente también en relación con esta familia estaría el diseñador Friedrich Katz[56].

En cuanto al resto de Alemania, varias tarjetas postales contienen referencias de Stuttgart, Karlsruhe, Baden-Baden, Frankfurt y Berlín. Respecto a esta última ciudad se conserva correspondencia con la firma *M. J. Kisch,* fundada en Gablonz en 1874 y con actividad en Buenos Aires[57] y Charlottenburg[58] en 1916.

En esta primera época de viajes por Europa, Álvarez del Río estableció también estrechas relaciones en Bélgica y Suiza. Respecto a Bélgica de nuevo el testimonio autobiográfico se ve corroborado por varias tarjetas postales conservadas. Una de ellas, matasellada en Bélgica y que hemos datado hacia 1905, está remitida por Rachel Esquenazi, quien suponemos era de la familia de Elias Esquenaci[59], "pedrero de Amberes" al que el joyero se refiere en sus memorias[60]. Los contactos belgas se corresponden con el suministro de gemas, principalmente de diamantes. La relación con Suiza se inició en torno a la industria relojera de La Chaux-de-Fonds[61]. También en relación con la industria relojera suiza, en 1915 encontramos correspondencia con Juan Grosclaude vinculado con las firmas relojeras *Zenith* y *Perret & Berthoud*, ambas con sede en este país. Pensamos que Grosclaude estaría relacionado con la empresa *J. Grosclaude & Cie,* registrada en Fleurier (Suiza) el año 1890[62]. *Perret & Berthuod* tendría vinculación con *Louis Perret, Brenets Watch Co.*[63], establecida en Les Brenets (Suiza) desde 1843 para el comercio de relojes suizos en Turquía. En el libro de memorias Pedro Álvarez del Río se menciona a un joyero turco[64], que pensamos podría tratarse de Perret. También existe una fotografía, datada en esta época, de varios hombres en torno a una mesa, Álvarez del Río entre ellos con otro que podría ser el joyero turco.

En el año 1916 Álvarez del Río contaba ya con más de un tercio de siglo de trayectoria profesional en España y con un importante círculo de relaciones internacionales en torno a Pforzheim. Por otro lado, su hijo Pedro Álvarez Miranda de modo natural y cotidiano, había estado siempre en contacto con el mundo joyero en el que se había criado, ya que la familia Álvarez Miranda solía tener el domicilio en el mismo edificio que la tienda. La preocupación del padre porque su hijo pri-

55 *Hundert Jahre Carl Dillenius*. Pforzheim, 1956, p. 13.

56 F. FALK, ob. cit., p. 171.

57 Archivo de Álvarez Miranda, tarjeta postal dirigida a Pedro Álvarez del Río, hacia 1911.

58 *Handels Register des Königlichen Amtsgerichts Berlin-Mitte*, 1916, p. 425, <Ancestry.com> [5-1-2009].

59 En la autobiografía de Pedro Álvarez del Río, ya mencionada, aparece este apellido escrito de dos modos: Esquenazi (p. 14) y Esquenaci (p. 18).

60 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., p. 57.

61 Entre ellas algunas que mencionaremos posteriormente, como *Charles Piaget & Cie* y *Fabriques Movado*. <www.mikrolisk.de>.

62 Ibídem.

63 Ibídem.

64 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., p. 47.

mogénito se interesara y aprendiera todo lo referente a la empresa familiar queda patente en varias de las postales conservadas y también, en la obra autobiográfica ya mencionada[65]. Álvarez del Río hace mención de su voluntad acerca de que su hijo trabajase con él. Pensamos que en el viaje a Pforzheim de 1916 Álvarez del Río decidió llevar con él a su hijo Pedro Álvarez Miranda, al que tenía como su sucesor al frente del negocio familiar. Este viaje que, de modo similar a los años anteriores, estaría proyectado para unos días de duración en el mes de noviembre, se prolongó inesperadamente hasta aproximadamente el mes de marzo de 1917, periodo que se corresponde con la convalecencia de Pedro Álvarez Miranda en un sanatorio en Schömberg de la Selva Negra, como consecuencia de un ataque de hemoptisis que había sufrido en Pforzheim. Según la autobiografía de Álvarez del Río, tras el percance recurrió a su círculo de conocidos, de modo directo o indirecto, ya que las distintas familias joyeras se relacionaban entre ellas, en el que se incluiría muchos de los joyeros que hemos descrito anteriormente. Esta toma de contacto tendría un desarrollo muy significativo, como veremos, primero en el proceso de aprendizaje y después en la obra de diseño de joyería civil Pedro Álvarez Miranda, trabajo que inició en 1920[66], cuando tras finalizar los estudios de bachillerato[67] empezó a trabajar en la tienda[68].

La Primera Guerra Mundial había supuesto el cese de las importaciones, que recordamos eran muy importantes para la marcha de la empresa de Álvarez del Río, y esto desembocó en la necesidad de disponer de la capacidad de diseñar y fabricar en su propio taller. Pronto se produjo la mejora del taller de la joyería de Pedro Álvarez de cara a lograr una actividad industrial y comercial autónoma, que a partir de entonces incrementaría cada año su producción propia. Su plan se concretó con la incorporación de su hijo en su establecimiento, quien tenía talento para el dibujo y podría por tanto ofrecer a los clientes de la firma distintos modelos diseñados para que puedan elegir los que se iban a encargar y fabricar. Pedro Álvarez Miranda empezó a diseñar para la firma desde su incorporación este año, como ya se ha comentado. A partir de entonces la oferta se pormenorizó, lo que es un signo de que el trabajo se estaba reorganizando y pronto la empresa se especializaría en la creación de determinados artículos como pulseras de pedida[69], o copas de deporte[70], signos de la intención de fabricar sus propias creaciones. Ya no bastaba con vender piezas compradas o realizar arreglos sino que además se pretendía fabricar joyas según los diseños de Pedro Álvarez Miranda.

A partir de 1924 Pedro Álvarez del Río ya no viajó por Europa de modo tan intenso como antes. Por un lado, en marzo de este año fue nombrado concejal del

---

65 Ibídem, p. 12.

66 *La Nueva España* (3 de diciembre de 1982), p. 23.

67 Archivo de Álvarez Miranda, Diploma de Bachillerato emitido por el colegio de los hermanos Maristas de la enseñanza, 1920.

68 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., p. 12.

69 *El Carbayón* nº 15.087 (30 de marzo de1922), p. 3.

70 *La Nueva España* (10 de mayo de 1949), p. 3.

Ayuntamiento de Oviedo con la consiguiente dedicación que el desempeño de esa función política le debió exigir. Y por otro lado, se estaba centrando en el comercio al detalle.

Hacia este año Pedro Álvarez del Río y Pedro Álvarez Miranda tenían varios proyectos para la empresa: la participación en la Feria de Muestras Asturiana en 1925 y la apertura de dos sucursales: una en Madrid en 1927 y otra en Avilés en 1928. En esta época, conocida como los "felices años veinte", la burguesía industrial asturiana era la mayor consumidora de joyas, sobre todo en cuanto a piezas realizadas por encargo, que ya estarían diseñadas por Álvarez Miranda. Los diseños de joyería conservados en el archivo de la familia Álvarez de Benito correspondientes a esta época dan testimonio de que Pedro Álvarez Miranda conocía los modelos, el procedimiento de ilustración y el modo de presentación al cliente de los diseños propios de la escuela de Pforzheim[71]. Estos diseños de joyería nos trasmiten una formación inicial principalmente autodidacta, ya que la enseñanza recibida en estas fechas era la aplicación del dibujo dentro del campo general de las artes aplicadas pero sin una especialización en el diseño e ilustración de joyería. Sin embargo, estimamos como muy probable que ya hubiera recibido de modo ocasional indicaciones específicas sobre la materia a partir de su primer viaje a Alemania en 1916 y los viajes posteriores de los años 20 y 30, como parecen indicar los dibujos. Incluso las tallas en madera conservadas por la familia Álvarez de Benito se asemejan a las obras alemanas de estos años.

Durante el periodo en el que estuvo abierto el establecimiento en Madrid, entre 1927 y la Guerra Civil, Álvarez Miranda se dedicó a compaginar el diseño de joyería civil con el de platería religiosa, incrementando considerablemente los encargos de piezas exclusivas de joyería y orfebrería. En esta época los Álvarez estaban en contacto con la firma de Pforzheim *Rothacker & Müller*, lo que conocemos por un diseño de Álvarez Miranda conservado que está dibujado en el reverso de una tarjeta de esta empresa, en la que figura la denominación *Schmuckwaren*, es decir, joyas[72]. Hemos localizado esta empresa en los listines telefónicos alemanes, por los que sabemos que la empresa estaba en la calle Pfälperstrasse nº 17 y se dedicaba a la fabricación de alta[73], y media joyería[74]. En 1935 Pedro Álvarez Miranda y Pedro

71 R. RUCKLIN, ob. cit., portada. K. WERKMEISTER, ob. cit., p. 214.

72 La palabra alemana para joyería es "*Schmuck*" y para bisutería es "*Modeschmuck*", que equivaldría a algo así como "la joyería de la moda".

73 Alta joyería: joyas en las que el uso de gemas predomina en detrimento de la montura. La alta joyería tiene sus inicios en el siglo XIX en el contexto del primer imperio francés de Napoleón y desde entonces, a medida que el engastado se fue perfeccionando, la entidad de la montura fue siendo menor hasta que llegó a quedar oculta (L. MONTAÑÉS y J. BARRERA, ob. cit., pp. 176-181). En 1886 Tiffany ideó un tipo de ajuste para sortijas en el cual el diamante quedaba por encima de la tira metálica del chatón, a diferencia de los soportes anteriores en los que la piedra quedaba incrustada en él (C. PHILLIPS, *Jewelry From Antiquity to the Present*. Nueva York, 1996, p. 158).

74 *Kaufmännisches Handels-und Gewerbe-Adressbuch des Deutschen Reiches,* 1930-1931, p. 7237, <Ancestry.com> [23-07-2009].

Álvarez del Río viajaron a Schömberg en la Selva Negra[75], donde se reunieron con Karl Boßert[76]. Se conservan dos fotografías ambas de iguales características, una de Pedro Álvarez del Río y Pedro Álvarez Miranda, y la otra de Pedro Álvarez Miranda solo; las dos con anotaciones manuscritas en el reverso, que incluyen el lugar, año y firmas de Karl Bossert, padre e hijo. Creemos que estas fotografías fueron tomadas para conmemorar la estancia de Pedro Álvarez de Miranda en el sanatorio de la Selva Negra, incidencia que sucedió en su primer viaje a Pforzheim acompañado de su padre en 1916-17, como ya hemos comentado. Pensamos también que esta estancia en el sanatorio de Schömberg fue ocasión para que se iniciara un vínculo pedagógico entre Bossert y Álvarez Miranda. El mismo Álvarez del Río desvela en su autobiografía que en esta temporada uno de sus amigos joyeros de Pforzheim, a pesar de la distancia que había al sanatorio, iba frecuentemente a visitar a Pedro Álvarez Miranda[77]. Suponemos que estas visitas fueron el comienzo de la relación pedagógica, la cual se afianzó en los años 1920 y continuó hasta que Álvarez Miranda pudo perfeccionar el dibujo de joyas hacia 1935, fecha que consta en las fotografías conservadas por la familia Álvarez de Benito. En esta época Álvarez Miranda recibiría formación especializada en ilustración de joyas, posiblemente con Karl Bossert como ya hemos señalado. Hemos recuperado registros sobre el joyero Karl Bossert en los listines telefónicos alemanes resultando establecido en Pforzheim[78], en estos años.

3. La escuela de Pforzheim en la obra de diseño de Pedro Álvarez Miranda

Los diseños conservados revelan una relación con la escuela de diseño de Pforzheim respecto a los modelos, al procedimiento de ilustración y a la presentación del diseño al cliente final. Respecto a los modelos hemos encontrado paralelismos con Pforzheim concretamente con los de Theodor Fahrner[79], entre los años 20 y 40; y de Alfons Eisele[80], en los años 20. Aunque también con Schwäbisch-Gmünd[81] y Munich[82]. El procedimiento empleado por Álvarez Miranda en la elaboración de ilustraciones de joyas era como el empleado en Pforzheim[83]; dibujaba la pieza en un papel común hasta tenerla completamente definida, luego calcaba este primer dibujo con papel vegetal, añadía el color con acuarela, que aplicaba mediante un finísimo

75 Schömberg-Freudenstadt.

76 (sic) Karl Bossert.

77 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., pp. 37-38.

78 *Deutsches Reichs-Adressbuch für Industrie, Handel und Landwirtschaft*, 1929, <Ancestry.com> [09-12-2010].

79 VV. AA., *Theodor Fahrner*... ob. cit.

80 W. LOCHMÜLLER, ob. cit., pp. 102-103.

81 En los años 20 y 30, aunque también después de 1945, destacan los paralelismos con Ed. Herkommer, Erich Betz, Irmtraut Gwinner, Ilse Leo y con Prinkl (W. LOCHMÜLLER, ob. cit., pp. 112-142).

82 Rothmüller y Gebrüder Hemmerle (C. WEBER, ob. cit., pp. 215-216).

83 K. WERKMEISTER, ob. cit., p. 214.

pincel, y lo presentaba (lám. 1). Una vez montados en la cartulina, normalmente representaba una especie de marco recto, como es tradición en Pforzheim[84].

Por otro lado, de cara a la fabricación de joyas los trabajadores del taller necesitan la imagen de la joya terminada e incluso otra imagen complementaria de la joya sobre fondo negro, como se muestra una imagen en el libro de la joyería de Pforzheim[85]. Entre los dibujos de Pedro Álvarez Miranda encontramos una serie de dibujos pintados sobe el fondo negro de gran precisión y realismo (lám. 2).

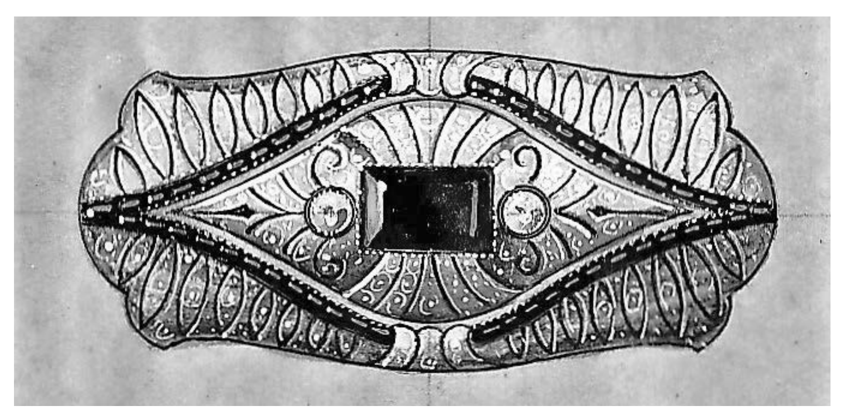


LÁMINA 1. *ÁLVAREZ MIRANDA. Dibujo de broche (1935)* (4,7 x 12,4 cm, acuarela, papel vegetal).

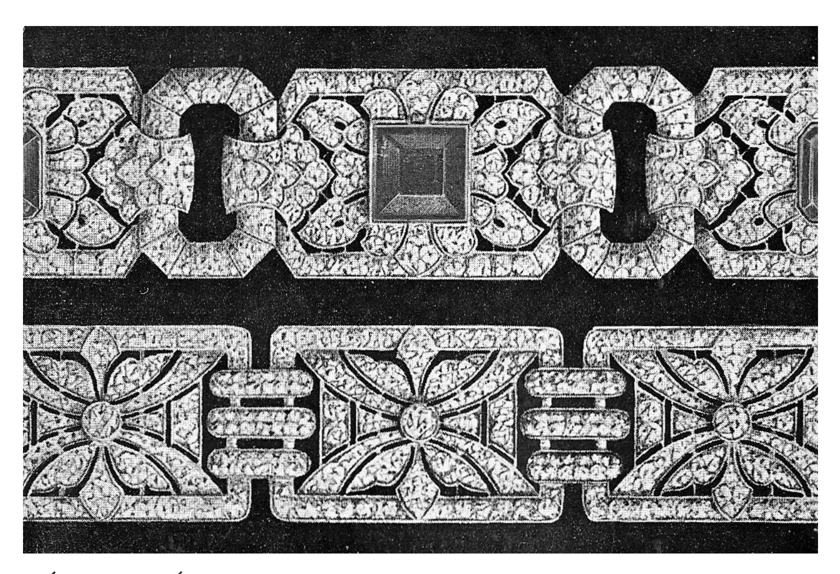


LÁMINA 2. *ÁLVAREZ MIRANDA. Dibujos de pulsera (1946)* (7 x 10,3 cm, ilustración de joya dibujada y pasada a la impresión).

84 *Liño* nº 14 (2008), p. 121.
85 K. WERKMEISTER, ob. cit., p. 215.

Hemos comprobado que Álvarez Miranda preparaba ambos tipos de dibujos, como se conservan en el archivo de la familia Álvarez de Benito, a partir de los años de 1930. La filiación de Pedro Álvarez Miranda al sistema de dibujo empleado en este centro joyero alemán se demuestra con claridad observando las láminas que Álvarez Miranda ha dejado.

También el estilo de representación de las joyas empleado por Pedro Álvarez Miranda recuerda al usado por el Dr. Helmuth Theodor Bossert, experto en arte y autor de varios libros sobre ornamentación[86], y también sobre joyería, donde se reproducen numerosas muestras de motivos decorativos, que no sólo tienen el fin de representar los motivos en sí, sino que trata de reflejar las propiedades materiales y calidades táctiles de los objetos que se ilustran, es decir, se aprecia muy claramente que los motivos decorativos que se reproducen están realizados sobre un tejido, un metal, una cerámica, etc. dibujándolos con un gran realismo.

Con el inicio de la Guerra Civil española, y posteriormente con el de la Segunda Guerra Mundial, se habían interrumpido tanto la actividad empresarial como las relaciones con Pforzheim. Respecto a la actividad de Pedro Álvarez Miranda, conocemos que estaba en Rodiezmo (León) durante el estallido de la Guerra Civil[87], y que la actividad comercial no se restablecería, aunque dentro de un contexto de posguerra, hasta 1943, lo que conocemos por un anuncio publicado en la prensa local[88]. Se realizaban pocos gastos en joyas hasta aproximadamente 1953, cuando se inició un periodo de cierta recuperación económica en España coincidiendo con el Pacto de Madrid. Aún dentro de la autarquía, la economía y la vida de España se mejoraban. Aparte, los asturianos que emigraron a América latina, donde no se sufrió tanto el impacto de la Guerra Civil española como de la Segunda Guerra Mundial, se convertirán en potenciales clientes de la joyería de los Álvarez.

En este periodo se mantiene la producción de diseños de platería y orfebrería religiosa, generalmente placas y medallas conmemorativas de estilo historicista neobarroco, tónica que continúa del periodo anterior, pero la gran novedad de este periodo es, sin duda, el incremento de la demanda de joyas, que se refleja en una gran cantidad de fichas con diseños de joyas que se conservan, en las que Pedro Álvarez Miranda demuestra un total dominio de su conocimiento y profesionalidad. Este aumento de demanda llevará a la empresa, a partir de los años 50, a contratar talleres exteriores para la fabricación en España de los diseños de Álvarez Miranda[89].

En cuanto a las relaciones con Pforzheim, en los años 30 muchos industriales alemanes de origen judío se trasladaron a Suiza. Las relaciones de la joyería de Pfor-

86 H.T. BOSSERT, *Ornament, two thousand decorative motifs in colour, forming a survey of the applied arts of all ages and all countries*. Berlín, 1924.

87 P. ÁLVAREZ DEL RÍO, ob. cit., p. 41.

88 *La Nueva España* (26 de septiembre de 1943), p. 10.

89 Contactaron en Valencia con la empresa de *Bernardo Expósito Garrido*, donde trabajaban José Barona Alcalá y José Galán Navarro. Posteriormente estos operarios formaron sus propias empresas, trabajando también para *Joyerías Pedro Álvarez, S. A.*, fabricando los modelos diseñados por Pedro Álvarez Miranda. También en Valencia, entraron en contacto con la empresa de Vicente Solves.

zheim con la joyería suiza, ya comentadas, se reforzaron a partir de la época del Tercer Reich ya que Suiza fue lugar de refugio de numerosos joyeros judíos durante este periodo. En los primeros años tras la Segunda Guerra Mundial, y aunque la demanda de joyería era en general muy baja, con Pforzheim devastada, la industria joyera debió de requerir diseños que le permitieran reanudar la actividad que tenían antes de la guerra. Precisamente en ese momento, creemos que Pedro Álvarez Miranda contribuyó a la actividad joyera de Pforzheim ofreciendo sus dibujos de joyas, acto que pensamos fue merecedor de una mención de agradecimiento que la Cámara de Comercio de dicha localidad le otorgó en 1967 como precisaremos más adelante.

En nuestro estudio hemos podido recabar datos en este periodo acerca de la relación con varias firmas suizas de relojería y joyería: *Baume & Mercier*[90], *Piaget*[91], *Vacheron & Constantin*[92]; empresas joyeras del grupo *Rembrandt,* antecesor del muy importante e influyente grupo financiero Richemont[93]. La influencia de la escuela suiza en la obra de diseño de Pedro Álvarez Miranda tuvo lugar principalmente en los años 70. Pensamos que algunas de las relaciones establecidas en Suiza en este periodo serían la continuidad de las iniciadas en Alemania en el anterior.

Después de la Segunda Guerra Mundial Pedro Álvarez Miranda debió realizar varios diseños para la firma franco-alemana *París-Joyaux*[94]. Varios documentos conservados en archivos particulares revelan la actividad de cesión de los diseños por parte de Álvarez Miranda en los años 50 y 60. Hemos localizado en el comercio de arte *Antiquariat Heinzelmännchen* de Stuttgart, una lámina de un catálogo de la firma *París-Joyaux* datada por el anticuario hacia 1950, que contiene 21 ilustraciones de joyas de idénticas características a las diseñadas por Pedro Álvarez Miranda en estos años. Por otro lado, la familia Álvarez de Benito conserva una fotografía que contiene 10 ilustraciones de broches y esta fotografía tiene en el reverso los sellos de la firma franco-alemana *Paris-Joyaux* y del fotógrafo de Barcelona Alberto R. Escoto[95]. Suponemos que esta lámina estaría diseñada para formar parte de otro catálogo de *París-Joyaux*, porque es de las mismas dimensiones y características que

90 *Baume & Co*, registrada en Londres en 1885, trabajó para *Longines Watch Co*. <www.mikrolisk.de> [27-05-2010]. La firma suiza *Baume & Mercier* estuvo representada en España por Grassy (*La Vanguardia* nº 34.999 (21 de diciembre de 1978), p. 24).

91 *Charles Piaget & Cie* se registró en La-Chau-de-Fonds (Suiza) en 1902, para la fabricación de partes de relojes intercambiables. <www.mikrolisk.de>. A partir de 1966 y en varios años consecutivos, se expusieron en *Joyerías Pedro Álvarez, S. A.* joyas de la prestigiosa firma suiza (*La Nueva España* (18 de septiembre de 1966), p. 5).

92 Firma relojera fundada en Ginebra 1755 por Jean-Marc Vacheron. <Vacheron-constantin.com> [17-01- 2015].

93 Compagnie Financière Richemont. <www.richemont.com/> [27-01-2015].

94 El diseñador W.J. Gould suministraba los modelos de las joyas y la empresa Karl Fischer de Pforzheim vendía los diseños a las empresas fabricantes. Hansjörg Fischer, actual director de Karl Fischer GmbH, afirma que ellos daban por sentado que los diseños eran de W.J. Gould, aunque no descarta la posibilidad de que fueran de otra persona o personas.

95 Archivo de Álvarez Benito, una lámina de ilustraciones de joyas con dos sellos en el reverso. C. OREJAS GARCÍA, "Pedro Álvarez Miranda (1903-1990)". *Liño* nº 14 (2008), p. 123.

la ya mencionada, aunque, por el estilo de las joyas representadas, suponemos que es posterior, de la década de los años 60. Además, hemos recuperado dos documentos con diseños de joyería realizados por Pedro Álvarez Miranda hacia 1964, cuyos modelos se incluyen en la mencionada fotografía conservada por la familia Álvarez de Benito (lám. 3).

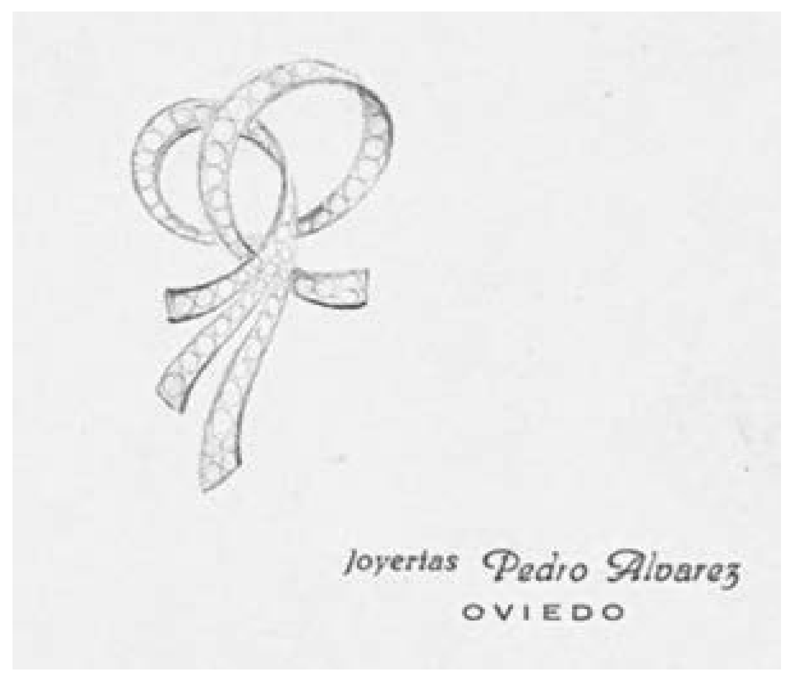


LÁMINA 3. *ÁLVAREZ MIRANDA. Dibujo de broche (1964)* (10 x 12 cm. dibujo a lápiz, cartulina).

La relación entre *Paris-Joyaux* y Álvarez Miranda parece probada, descartando que Pedro Álvarez Miranda copiase los modelos exclusivos de dicha marca. Dada la facilidad y creatividad de Pedro a la hora de realizar diseños de joyería avalada por numerosos testimonios[96], y por la extensión de sus obras[97], es algo inverosímil que él copiara a otros diseñadores. Ni qué decir en cuanto a hacerlo de modo milimétrico. Dada la semejanza, en algunos casos casi idénticos salvo por ciertos detalles, entre los diseños de Paris-Joyaux y los realizados por Pedro Álvarez Miranda, creemos que hay cabida para pensar que fueran diseñados por él. Es muy probable que ya desde los años 1930, cuando Álvarez Miranda llegó a dominar el dibujo y la ilustra-

96 Sus familiares, quienes trabajaron con él, y algunos de sus clientes manifiestan que cuando recibía el encargo de una pieza en unos minutos hacía diversas variaciones de un mismo modelo o varios modelos distintos.

97 Un total de 1.011 documentos con diseños, muchos de ellos con varios dibujos que varían entre dos y siete. La mayoría entre uno y tres, pero también muchos con más dibujos, hasta siete.

ción de joyas, suministrara sus diseños e ilustraciones a otras empresas en Francia, Alemania o Suiza.

Esta hipótesis se ve reforzada por el mencionado diploma datado en 1967[98], que fue otorgado a Pedro Álvarez Miranda por parte de la Cámara de Comercio de Pforzheim en representación de "muchas fábricas"[99] de la ciudad. Este agradecimiento se explica por la larga relación entre Pforzheim y Pedro Álvarez Miranda que culminaría con la cesión de sus diseños en la postguerra después de la destrucción casi completa de la ciudad en 1945. Pedro Álvarez Miranda pudo aportar tanto los modelos que había aprendido allí como otros originales suyos, con que se cubriría la pérdida de muchos modelos con los que la industria funcionaba anteriormente.

Además de lo de *París-Joyaux* y del diploma de la Cámara de Comercio de Pforzheim, hay también otro indicio que corrobora la cesión de diseños por parte de Pedro Álvarez Miranda. En algunas fichas con diseños conservadas se procedió a eliminar el membrete de la empresa impreso, dejando solamente el nombre de la localidad "Oviedo"[100]. Detrás de este acto de eliminar el nombre de la joyería se halla una razón que lo justifica, que no debe ser otra que la de suministrar estos diseños a terceros, en lo cual la joyería y Pedro Álvarez Miranda mismo pierden el derecho de autor. Todo parece indicar que Pedro Álvarez Miranda realizaría este trabajo para presentar los dibujos fuera de la propia empresa. Esas fichas debieron de parar en otras empresas joyeras de Europa, aunque algunas, por las razones que fuera, no llegaron a enviarse, de las que se conservan algunos ejemplos.

A pesar de que después de la Segunda Guerra Mundial Álvarez Miranda desarrolló un estilo propio en el diseño de joyas, mantuvo la influencia de Pforzheim como demuestran varios documentos conservados, que tienen paralelismos con las firmas *Zerrenner,* en cuyos modelos se basó para el diseño en los años 50, *Friedrich Katz* en los años 60, *Meyle & Mayer* hasta los años 70 y *D. F. Weber* en los años 60. También hemos encontrado paralelismos entre los años 40 y 60 con la obra de diseño de bisutería de *Ludwig Bauer*[101] localizado en Idar-Oberstein.

La influencia que hemos visto desde el primer tercio del siglo XX de la escuela de Pforzheim en el aprendizaje y obra de diseño e ilustración de joyería de Pedro Álvarez Miranda, se mantuvo hasta los años 70.

98 El profesor Hans-Peter Becht, director del Archivo Municipal de Pforzheim, revela que fue emitido en 1967, año en que se celebraron en Pforzheim los eventos del Jubileo de la industria de joyería y relojería, organizados por distintas asociaciones, organizaciones, instituciones y empresas del mundo de la joyería de Pforzheim.

99 Archivo de Álvarez Benito, Diploma de agradecimiento dirigido a Pedro Álvarez de parte de la Cámara de Comercio de Pforzheim, 1967.

100 Hemos consultado a Francisco Alonso Cuesta y Juan Luis Morales Verdejo, personas con larga trayectoria de trabajo en imprentas, quienes dictaminaron, después de examinar las fichas, que "es un trabajo minucioso, que debió de realizarse levantando el papel con una cuchilla fina, raspándolo suavemente con mucho cuidado para no romperlo y posteriormente se debió ejercer presión sobre el papel para alisar la superficie, aunque siempre se nota por mucho cuidado que se tenga".

101 VV. AA., *Zeitgeist, 100 Jahre Modeschmuck aus Idar-Oberstein/A century of Idar-Oberstein Costume Jewellery.* Stuttgart, Amoldsche, 2009.

4. Consideraciones finales

El primer contacto de Pedro Álvarez Miranda con la escuela de diseño de Pforzheim tuvo lugar en 1916 y perduró hasta su jubilación como joyero diseñador. En la primera época de asimilación del oficio recibió una influencia del entorno de Pforzheim, que posteriormente se reflejó en la obra de diseño e ilustración de joyas a la que se dedicó durante prácticamente toda su vida. Consideramos el año 1935 como un punto de inflexión entre las etapas de formación y de especialización, gracias al dominio que alcanzaría de la maño de Karl Bossert. Los documentos con diseños conservados revelan que en la etapa de formación Álvarez Miranda conocía técnicas de representación de joyas y el modo de presentación de los diseños de la joyería de Pforzheim. Por otro lado, los documentos con diseños conservados correspondientes a los años 30 y 40, revelan el conocimiento por parte de Álvarez Miranda del procedimiento de ilustración de joyas de Pforzheim y de los modelos de Schwäbisch-Gmünd y Munich.

Tras el cese de las relaciones con Alemania motivado por la Guerra Civil española y prorrogado después por la Segunda Guerra Mundial, Pedro Álvarez Mirando pudo reanudar la actividad profesional debido a la capacidad de diseñar y dibujar joyas sin depender de la importación foránea.

Los documentos conservados y su análisis nos apuntan a Pedro Álvarez Miranda como suministrador de sus diseños e ilustraciones de joyas a otras empresas europeas, entre 1945 y al menos los años 60. Incluso se aprecia el indicio de haber colaborado con Pforzheim, a cuya industria facilitaría dibujos suyos para su recuperación en la posguerra.

Un álbum de dibujos de joyas en la Biblioteca Nacional

MARÍA ISABEL PÉREZ RUFÍ
Doctora en Historia del Arte

El estudio de las joyas antiguas en España goza de larga andadura iniciada en las primeras décadas del siglo XX. Se ha ido produciendo una rica literatura cada vez más especializada que hoy día sigue ofreciendo no sólo nueva materia de estudio sino también nuevas perspectivas desde las que observar esta manifestación artística.

Los dibujos que en el presente artículo tratamos, compilados en un álbum catalogado como anónimo español del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional, fueron muy parcialmente publicados por Priscilla Muller[1], figura clave en la investigación de la joyería histórica española. En su obra *Jewels in Spain* trató la joyería desde los Reyes Católicos hasta el final del siglo XVIII de forma prolija a la vez que con cierto espíritu enciclopédico. Es sin duda una obra ambiciosa y por ello una referencia ineludible. Además apoyó su texto con numerosas imágenes entre las que se encuentran algunos de los dibujos del álbum que comentamos, con un fin meramente ilustrativo. No trató estos dibujos en profundidad debido a que no era el objetivo de su publicación. En todo caso, ésta es una obra pionera que abrió muchísimas vías de investigación que aún hoy, cuarenta años después de su publicación, no están agotadas como demuestran los estudios que siguen apareciendo sobre los fondos de la Biblioteca Nacional[2].

1 P. MULLER, *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York, 1972, pp. 156-158, 173.

2 A este respecto es interesante la consulta de la obra de E. PÁEZ, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981-1985. Así como estudios de sus fondos en M.T. JIMÉNEZ PRIEGO, "Agustín Duflos. Joyero del Rey de España". *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, 14 (2001), pp. 113-145 y en M.I. PÉREZ RUFÍ, "La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 593-612.

El álbum en cuestión está compuesto por sesenta y tres hojas que contienen alrededor de ciento ochenta diseños de joyas distribuidos en setenta y dos dibujos[3].

La bibliografía referente a estos dibujos es bastante limitada. Así, la referencia bibliográfica más antigua que consta es el *Catálogo de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional* elaborado por Barcia y Pavón[4] en 1906. Barcia hace una referencia breve, desde el punto de vista formal, puesto que su fin no era el estudio del contenido de los dibujos sino la elaboración de un documento para uso y organización de la propia Biblioteca. Al margen de la citada obra de Muller[5], la referencia más reciente a este álbum se encuentra en un artículo de Amelia Aranda Huete[6], que los emplea para contextualizar y comparar estilísticamente los dibujos de joyas de la reina María Amalia de Sajonia con dos collares[7] de este álbum.

Son dibujos realizados sobre papel amarillento verjurado y avitelado. La técnica empleada varía en cada dibujo, aunque en suma se realizaron con pluma, pincel, lápiz grafito, tinta negra, gris, y aguadas grises y de colores. La medida del papel del álbum está normalizada en 369 x 290 mm. Si bien las hojas de los dibujos tienen diferentes tamaños, y en algunos casos están adheridas a las hojas del álbum.

Estos datos nos parecen interesantes puesto que manifiestan que se trató de una colección elaborada bajo un criterio predefinido. Algunos de los dibujos no fueron realizados expresamente para integrar un cuaderno, sino que se debe a la recopilación de dibujos a los que se proporcionó de un orden artificial y de los que no se conoce un origen concreto.

El *Catálogo de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional* de Barcia y Pavón[8] se refiere a ellos como "Dibujos de joyas" y los numera "n. 2299-2361". Asimismo, los clasifica en un grupo concreto de dibujos: "*Anónimo español (s. XVIII)*". No obstante, advierte en las primeras páginas del Catálogo[9]: "*La separación por épocas, como las conveniente, se impone al tratar de clasificar cualquier género de obras artísticas* (…) *pero con todo, tal clasificación no puede ser rigurosamente exacta, ni dejar de ofrecer dudas muchas veces* (…). *También puede haberlo, y es más grave, en*

3 Están disponibles todos ellos en la web de la Biblioteca Nacional, a excepción de la portada. Se puede hacer una búsqueda sencilla en la Biblioteca Digital Hispánica introduciendo la signatura "DIB/14/29/--". Debido a la facilidad de acceso al documento no reproducimos en el presente estudio ningún dibujo. Agradecemos a Sara García Perea y Yolanda Pereda la ayuda prestada.

4 A. BARCIA Y PAVÓN, *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906. Véase, n. 2299-2361. De forma complementaria A. BARCIA Y PAVÓN, "Los dibujos de Alenza (Adquiridos por la Biblioteca Nacional)". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* IX (1903), pp. 22-34.

5 P. MULLER, ob. cit., pp. 156-158, 173.

6 A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia". *Reales Sitios* nº 115 (1993), pp. 33-39.

7 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 39. En concreto hace referencia a los "*dibujos números 27 al 39*" que pone en relación con el collar tipo devota del Catálogo de Joyas de María Amalia de Sajonia (dibujo l/l-III). También hace referencia a los dibujos de la Biblioteca Nacional "*nº 23 al 26 y 40*", que pone en relación con el collar del dibujo l/l-IV del mismo Catálogo, siendo éstas unas referencias catalográficas algo imprecisas.

8 A. BARCIA Y PAVÓN, *Catálogo…* ob. cit., pp. 319-320 y 923.

9 Ibídem, p. 11.

la nación". Es decir, hay un margen de incertidumbre respecto a la nacionalidad. La Biblioteca Nacional se hace eco de la clasificación de Barcia[10] en su web.

La portada facticia tan sólo lleva por título "*Dibujos de joyas*" en caligrafía y tinta que parecen de entre final del siglo XVIII y comienzos del XIX. No hace mención a fechas, lugares o autores. Aparecen, además, dos anotaciones manuscritas -con caligrafía muy posterior-, a pluma y tinta negra, debajo del título, en diferentes grafías modernas: "nos. Cat. 2299 a 2361 / (63 dib.s por que hay 2 dupls). / Hay 72 dibujos en 63 hojas". Notas éstas que quizá fueron añadidas por el mismo Barcia y fueron completadas por otra mano[11].

En resumen, al menos desde antes de 1906 forma un álbum sin que dispongamos de datos sobre cuando o quien reunió los dibujos. Por la caligrafía de la portada, según hemos observado, es muy posible que la colección se realizara de forma contemporánea a la elaboración de los dibujos. Esta observación nos parece importante porque hace patente que la determinación del origen español de los dibujos quedó asentada por Barcia, no por el coleccionista de los dibujos.

Respecto al coleccionista podríamos sacar alguna conclusión no sin antes hacer algunas observaciones. Ninguno de los dibujos está firmado, sin embargo el análisis de manera individualizada de cada uno de ellos revela que proceden de diferentes manos, dado que el estilo de cada ejemplar así lo manifiesta. De este modo, en algunos diseños se representan los engastes de gemas y perlas, su tamaño y su lugar preciso. En otros casos, el dibujo es un tanto ambiguo a la hora de representar elementos vegetales como flores, espigas de trigo y hojas, ya que son dibujos realistas, muy alejados de la previsible representación de una pieza de joyería. Se observa que en unos se emplea tan sólo el lápiz o la tinta negra y la grisalla mientras que otros diseños incluyen pequeños toques de aguada a color. La existencia de un estilo personal a la hora de dibujar o de diseñar una joya se percibe muy bien en aquellos catálogos de dibujos de un mismo autor como, por ejemplo, en el citado catálogo de joyas de María Amalia de Sajonia[12] o los diseños conservados en la Biblioteca Nacional de París de Pierre Pouget[13]. En nuestro álbum se percibe la impronta personal de cada maestro.

---

10 Según consta en la web de la BNE: "*Debajo del título, en grafía moderna: "nos. Cat. 2299 a 2361 / (63 dib.s por que hay 2 dupls). / Hay 72 dibujos en 63 hojas". Barcia. Catálogo colección dibujos BN, n. 2299-2361. Barcia los incluye entre los dibujos anónimos del s. XVIII y considera la mayor parte de ellos españoles. Título tomado de la anotación manuscrita a pluma y tinta negra en la portada facticia. Las hojas de los dibujos tienen diferentes tamaños, y en algunos casos están adheridas a las hojas del álbum. Dos numeraciones: una a tinta en el ángulo superior derecho, y otra a lápiz grafito en el inferior derecho*". BNE: Sede de Recoletos. DIB/14/29. Código de barras 1000411307. Fondo reservado. Localización Sala Goya. Bellas Artes. Nº control sis. pro. (OCoLC)776270737.

11 En el interior tan sólo aparece una nota más, en la hoja 34, junto a un diseño para pendientes que dice "estas me gustan". Es letra también del XVIII.

12 A. ARANDA HUETE, ob. cit., pp. 33-39.

13 J.H.P. POUGET, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. París, Libro I, 1762. Libro II, 1764. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Francia. J.H.P. POUGET, (17..-1769): *550 [five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York-Dover, 1994.

Se advierte, asimismo, que en ocasiones aparecen dos versiones del mismo diseño. Ello ocurre con los collares de las hojas 20 y 21, que reproducen exactamente el mismo dibujo (si bien en el segundo caso la ejecución es algo más tosca en el sombreado). Lo mismo ocurre con el aderezo de la hoja 2, que es reproducción fiel del de la 7. Se diferencian tan sólo en la inclusión de un filetín en el borde.

En otros ejemplares no hay una copia exacta del dibujo pero sí una reproducción de ideas, como si unas se hubieran inspirado en otras, aunque cada autor lo ejecutara según su habilidad y arte. Esto es lo que se percibe en el diseño para collar tipo devota de los dibujos 23, 30 y 31. En ellos, el collar presenta la apariencia de guirnalda de cinta y engastes de esmeraldas (en el caso de la hoja 30, que está coloreada) con el borde festoneado. Se remata en la parte inferior con un lacito y una borla discreta. Como decimos no es una copia, sino una inspiración puesto que presenta pequeñas diferencias[14].

Otro rasgo interesante, y que habla de la mentalidad de quien reunió esta colección del álbum, es la inclusión de dibujos que son bocetos o ensayos[15]. El que nos parece más interesante es el de la hoja 45. Se trata de un dibujo inacabado de un peto que reproduce las cintas cruzadas de un petillo de tela con sus lacitos[16]. Dibuja círculos allá donde se debía colocar flores o elementos mayores para equilibrar la composición. Más llamativo aún resulta el dibujo de la hoja 17, que es un repertorio de elementos decorativos que no forman ninguna joya concreta. Nos parece interesante porque manifiesta la génesis y la previsible evolución del concepto desde las primeras ideas abocetadas hasta la finalización de una pieza de joyería.

Todas estas consideraciones, y particularmente la última, nos llevan a concluir que esta colección de dibujos de joyas no pudo ser reunida por nadie más que un joyero que pretendía hacerse con un repertorio de joyas o de ideas que le sirvieran de inspiración. Refuerza esta hipótesis el hecho de que estilísticamente son joyas que cabría situarlas entre las décadas de 1760-1790 -más adelante tendremos ocasión de comprobar esta aseveración-. Es decir, un periodo de tiempo que bien se ajusta a una vida laboral. No obstante, un análisis más detenido de los diseños de joyas, dividas por tipologías, quizá pueda revelar nuevos elementos de juicio que añadan datos, refuercen o rebatan las ideas expuestas hasta aquí.

Es necesario advertir que en ocasiones se presentan dificultades de interpretación de los diseños. Por ejemplo, la aguada gris puede indicar metal visto pero también diamantes a los que no se han dibujado las facetas. Al ser diseños, también es posible que se llevara a cabo una materialización de la pieza en base al presupuesto del cliente. Este aspecto de la investigación sobre dibujos y grabados será una constante,

14 En el collar de la hoja 23 se incluye un lazo en el centro del ahogador, de donde parte la devota propiamente dicha. En los otros dos ejemplos se incluye una rosilla o una especie de moño pequeño.

15 Se encuentran en las hojas 17, 18, 43 y 45.

16 Respecto a la indumentaria y sus piezas véase el artículo de A. LEIRA SÁNCHEZ, "La moda en España durante el siglo XVIII". *Indumenta: Revista del Museo del Traje* nº 0 (2007), pp. 87-94.

por lo que debemos apoyarnos para su mejor comprensión e interpretación en las diversas Ordenanzas de los colegios de plateros. Éstas imponían una determinada ley al oro y la plata, así como la prohibición de realizar joyas con cristales y pastas para sustituir a las piedras preciosas -en la práctica con muchas excepciones como demuestran los numerosos ejemplares conservados en museos y colecciones de joyas-.

Las tipologías de las joyas diseñadas en este álbum son muy variadas. Encontramos casi una veintena de dibujos de aderezos de variada complejidad -conforme a lo que en la época se conocía como *aderezo completo* o *medio aderezo*-. Un aderezo consta de un número variable de piezas que solían incluir una piocha, un par de pendientes o zarcillos, un collar o bien una joya de pecho, un anillo y un par de manillas o pulseras -que se llevaban gemelas, en ambas muñecas-. El llamado *medio aderezo* era una versión algo más reducida, constando en este caso de un collar y pendientes o un collar y una piocha.

Abundan los adornos de cabello de diversos tipos, desde el morrión a la piocha, y un tipo de piocha grande y horizontal que supone una rareza entre las colecciones de diseños en España, pasando por los sencillos botones para adornar o sostener una pluma que adornara el peinado y las agujas de cabello de diversos temas decorativos, incluidas las flechas.

Los botones suelen presentarse con la forma de una flor sencilla[17] mediante una piedra preciosa central rodeada de pétalos lisos, posiblemente de oro, plata sobredorada o esmalte. Otras veces la flor se asemeja a una flor de jazmín o de azahar de oro visto o esmaltado, sin engastes.

Entre las agujas de cabello se encuentran tres modelos diferentes en la hoja 29/1. Se diferencian en su remate decorativo que representa diversos elementos figurativos como una espada, un casco guerrero, una pareja de tambores o un remate en forma de sombrerito. Otro interesante modelo de aguja para el cabello lo encontramos en la siguiente hoja (29/2). En ella se presentan dos diseños muy similares de flechas para el cabello que fueron publicadas por Muller[18]. Una de ellas está engastada con diamantes y zafiros, mientras que las plumas se idealizan y toman el aspecto de hojas de laurel. El otro modelo representa plumas de ave engastadas de diamantes o perlas. Muller trae este diseño a colación de las agujas para el pelo con forma de flecha que lucen María Luisa de Parma y la infanta María Isabel en "La familia de Carlos IV" de Goya. Por ello, esta investigadora sitúa cronológicamente este diseño en torno a 1800, aunque quizá sea algo anterior por el contexto general del álbum.

Encontramos otra variedad de adorno para el cabello en el morrión[19]. El morrión es un penacho de plumas o palmetas de aspecto abstracto, cuya base suele parecer atada con lazos de aspecto naturalista. Se realizaban con piedras preciosas en engastes combinados con oro visto y esmaltado. En el presente álbum se encuentra un ejemplar muy destacable, en la hoja 30, por su similitud con otro perteneciente

17 Véase las hojas 25/1, 29, 33, 34 y 36/2 del propio álbum.
18 P. MULLER, ob. cit., p. 156.
19 Véase hoja 30, así como cinco ejemplares que se encuentran en la hoja 46 del álbum.

a la colección de diseños enviada a Carlos III desde París (1763) con motivo de la boda de su hija, publicada por Aranda Huete[20], así como los diseñados por Pouget[21], publicados en 1762. La comparación con otros ejemplares es útil porque aporta una orientación relativa a la cronología de estos dibujos. El Museo Poldi-Pezzoli de Milán[22] conserva un ejemplo material de esta joya que ilustra sobre el resultado de estos diseños.

Los adornos para el cabello más abundantes en este álbum son las piochas. Así se hallan piochas integrantes de aderezos en las hojas 26, 30, 40, 41, otras dos piochas en la hoja 47 y otras dos en 48/1. A ello se añaden tres diseños de piochas en la hoja 38/2 y otros siete en la 46. Las piochas de este álbum presentan las características comunes en este tipo de piezas y se pueden hallar algunos ejemplos en otras colecciones de diseños españoles de la segunda mitad del siglo XVIII que presentan ciertos paralelismos -de los que insertaremos algunos ejemplares a través de notas al pie-. Un rasgo a destacar es la clara inspiración natural, en forma de rama vegetal con flores variadas[23]. En estas piezas se supone una ejecución de gran colorismo mediante el empleo de la técnica ensaladilla o *giardinetti*, así como esmaltes de vivos colores. Se rehuye de la geometría[24] y se añaden diversos elementos naturalistas como flores, animales como la serpiente, aves de alas extendidas[25] o semiocultas entre las hojas[26] así como insectos u otros objetos como sombreros campesinos con una gaita, un sombrero con rico cintillo de engastes, o un turbante[27] con una sarta de perlas y gran penacho de plumas. En otros casos se incluyen objetos simbólicos del amor romántico como el carcaj con flechas (atributos de Cupido), las palomas y el nido. No obstante, el prototipo de piocha que aparece en este álbum es el ramo con lazadas que atan las ramas, palmetas o espigas de trigo y vides, entremezclados todos ellos con los elementos anteriormente citados. Este rasgo no es tan común con el diseño de joyas en España y sin embargo recuerda muchísimo a los diseños

20 A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III". *Reales Sitios* nº 137 (1998), pp. 44-53. En Archivo General de Palacio (AGP), Sec. Histórica, caja 40, P00008435.

21 J.H.P. POUGET, *Traité…* ob. cit., Libro I, láms. 2-4, 7, 10-13.

22 J. LANLLIER y M. PINI, *Five Centuries of Jewelry*. New York, 1983, p. 91.

23 Véase el ramo del catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia, RB, II-1055, N-XVII. Ápud. A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de María Amalia…" ob. cit., pp. 33-39.

24 Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB). Plateros. Pasantías, Libro V, f. 74r. (examen de Antón Marlet, 23 diciembre de 1765). Ápud. P. MULLER, ob. cit., lám. XIII.

25 Real Biblioteca del Monasterio de Guadalupe (RBMG). Libro Joyas Ntra. Sra. Sta. María de Guadalupe, fol. 12r, 1778 y 1783. Ápud. P. MULLER, ob. cit., lám. XIII. Véase también L. ARBETETA MIRA, "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1996, pp. 97-126. M.T. JIMÉNEZ PREGO, "Un códice de dibujos de joyas del siglo XVIII". *Iberjoya* nº 6 (1982), pp. 57-60.

26 AGP. Sec. Histórica, caja 40, 23 mayo 1763, P008433, nº 3. Recordemos que este diseño proviene de un autor francés, no español. Ápud. A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas para la boda…" ob. cit., p. 46.

27 Planes, Albini: Diseños de joyas. BNE, Invent./26343. nº 2. Véase M.I. PÉREZ RUFÍ, ob. cit., p. 609.

de Pierre Pouget[28] o incluso a los diseños enviados desde París para la hija de Carlos III (1763), por lo que quizá habría que cuestionar la procedencia española de los diseños contenidos en este álbum.

Existe otra variedad de piochas de gran tamaño y disposición horizontal, destinada a adornar ampliamente la peluca. Se caracteriza por presentar dos elementos estructurales claramente definidos: una sección horizontal -elaborada con apariencia de guirnalda de flores, de sarta de perlas o boas de marabú- que se remata en un lado mediante una pieza similar a una piocha o un morrión -con forma de penacho de plumas, ramo de flores, espigas de trigo o racimos, atados con lazos naturalistas e imaginativos-. Es un tipo de joya muy imaginativa y delicada en sus temas, así como excelente su ejecución sobre el papel. Aparece en las hojas 38/1, 39, 40, 41, 42, 43/1, 43/2, 44, 49 (dos diseños distintos) y 61. Este tipo de adorno no es en absoluto habitual ni en España ni en el resto de Europa. De hecho, no resulta sencillo encontrar ejemplos gráficos. Tan sólo se pueden apreciar algunas aproximaciones en un retrato y un libro de modelos, los cuales nos sirven de referencias y nos ayudan a situarlos cronológicamente. Concretamente un retrato de María Antonieta[29] fechado en 1775, así como los insectos, lazos y guirnaldas que se encuentran en un libro de repertorios de joyas francés[30], unos años anterior (datado en 1762 y 1764, cada uno de sus volúmenes). No hemos hallado nada semejante en otros repertorios de modelos, ni libros de exámenes o catálogos de joyas. Por ello la presencia de estos diseños es de notable interés y supone un punto referencia a tener en cuenta para futuros hallazgos.

Entre la amplia muestra de pendientes o zarcillos que presenta este álbum se hallan *girandoles* que se enmarcan en el momento de mayor "clasicismo" dentro del diseño de este tipo de pendientes tan característicos del siglo XVIII. Encuentran paralelismo con bellos ejemplares materiales conservados en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí[31] (Valencia), en el Museo Victoria y Alberto de Londres[32] así como en colecciones particulares[33]. En los tres casos se han podido conservar debido a que estaban realizados en cristal de estrás o en granates con láminas de color rosa por debajo que potencian su color. En palabras de Evans[34], "*la mayoría de aquella gran cantidad de joyas de diamantes del siglo XVIII ha sido reutilizada; a menudo sus diseños pueden ser más fácilmente estudiados en los aderezos de piedras semipreciosas que las imitaban con exactitud*". Este aspecto

---

28 Véase la edición moderna de estos diseños en J.H.P. POUGET, *550…* ob. cit., pp. 2-13. J.H.P. POUGET, *Traité…* ob. cit. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85290383/f1.item (Disponible en Internet a 30 de marzo de 2016).

29 Véase el retrato de María Antonieta, reina de Francia, por Jean-Baptiste Gautier Dagoty, 1775. Museo Antoine Lécuyer. Así como su derivación en el retrato de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias de Antonio López, 1830.

30 J.H.P. POUGET, *Traité…* ob. cit., Libro I, láms. 44 y 47; Libro II, láms. 1-6, 15-16 y 70.

31 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, 1998, pp. 178-179 y nº 139.

32 J. EVANS, *A History of Jewellery 1100-1870*. New York, 1989, lám. 149.

33 D. MASCETTI y A. TRIOSSI, *Earrings. From antiquity to the present*. London, 1990, p. 51 centro.

34 J. EVANS, ob. cit., p. 156.

nos parece muy interesante habida cuenta de que los *girandoles* que encontramos de este tipo son diseños como los realizados por J.G. Saint[35], Maria[36] (1751- 1770), Van der Cruycen[37], los citados de Carlos III[38] -parecido al de la hoja 31 del álbum que tratamos- o los de Pouget[39]. Como apunta Arbeteta[40] "*el hecho de que estén realizados en estrás implica que se trate de una popularización*" de un tipo de joya.

Aparece un tipo de pendiente novedoso entre los dibujos y estampas de joyas en España que supone una evidente evolución del pendiente *pendeloque*. Este pendiente presenta un botón en forma de rombo para de sujeción al lóbulo de la oreja, un segundo cuerpo conformado por dos cadenillas y se remata con un elemento almendrado que sigue la estética del broquelillo. Es decir, un *pendeloque* al que se le ha incorporado dos cadenillas en el segundo cuerpo para alargar la pieza sin aumentar su peso, potenciando un aspecto liviano. Aparece en las hojas 2, 4, 7 y el segundo dibujo de la hoja 36. Un ejemplar parecido y que supondría un paso más allá en esta evolución lo encontramos en el Museo Victoria y Alberto de Londres[41], sin que abunden demasiado ejemplares así.

Más complicado de encajar en las tipologías clásicas del XVIII es el compañero de este pendiente, que se encuentra en la propia hoja 4. Presenta un broquelillo de forma de rombo al igual que el ejemplo anterior. Sin embargo, el segundo cuerpo se compone de tres cadenillas festoneadas entrelazadas, con chispas de diamantes. El tercer cuerpo es un pinjante almendrado sin novedades dignas de mención. Es un tipo de pendiente que no se corresponde con los dos tipos preeminentes en el XVIII en España, esto es, el *girandole* y *pendeloque*. Así pues, habría que situarlo cronológicamente a partir de la década de los ochenta, cuando los tipos, formas y estilos del siglo comienzan a mostrar signos de agotamiento.

En cuanto a los collares recogidos en el álbum se resumen en dos variedades: o bien devotas, o bien collar herradura, muy propio este último de la segunda mitad del siglo. Las devotas abundan con la sección vertical o *caída* más bien corta, aunque se encuentra algún ejemplo largo.

El collar de herradura es propio de las décadas finales del siglo XVIII, en las que ha cambiado la moda en Francia y se ha pasado al llamado Estilo Luis XVI. A España llegó este tipo de diseño por clara influencia de Francia[42]. En el álbum los

35 D. MASCETTI y A. TRIOSSI, ob. cit., p. 47.

36 Ibídem, p. 57, centro izquierda.

37 Ibídem, p. 44.

38 A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas para la boda…" ob. cit., pp. 44-53. Véase, asimismo, AGP. Sec. Hca., caja 40, P00008435 y 36.

39 J.H.P. POUGET, *Traité…* ob. cit., Libro I, láms. 14-16.

40 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española…* ob. cit., pp. 178-179, nº 139.

41 Véase los pendientes que tradicionalmente se ha dicho pertenecientes a Caroline Murat, Nápoles (Italia), c. 1808. Nº Cat. del Museo Victoria y Alberto: LOAN: GILBERT. 168:1, 2-2008.

42 Retrato de María Antonieta, por François-Hubert Drouais, 1773, en el Museo Victoria y Alberto de Londres:

http://collections.vam.ac.uk/item/O132453/marie-antoinette-queen-of-france-oil-painting-drouais-francois-hubert/ (Disponible en Internet a 30 de marzo de 2016).

Asimismo, se ha documentado el envío de diseños de joyas desde Francia a España en: A. ARANDA

podemos encontrar en las hojas 19, 20 y 21 (estos dos reproducen el mismo diseño, a lápiz), 22, 35, 36. Los primeros realizados en lápiz bien sombreado, quizá de la misma mano; los dos últimos de estilo muy diferente, con tinta y de aspecto muy geométrico, algo más anticuado.

En la hoja 37 se encuentra un curioso modelo de collar a medio camino entre el collar de herradura y la devota, al presentar una doble caída que se anuda en la parte baja. Entre los collares del tipo devota, existen dos tendencias a la hora de diseñar la cadena. La primera consiste en un diseño muy recto, que recrea cintas enrolladas en torno a flores o a hojas de laurel, una guirnalda de hojas y frutas. En este tipo de devotas no se definen los eslabones, sino que la cadena se resuelve con continuidad[43]. En ocasiones se acompaña de un borde polilobulado, aunque este rasgo es común a las devotas de eslabones almendrados -que comentamos a continuación-, así como a los pendientes. En el centro del ahogador se pueden colocar lazos y la caída se remata con una lazada y borla enjoyada. Sobre la borla trataremos un poco más adelante.

El otro tipo de devota presenta una cadena de eslabones bien definida en la que se alternan eslabones almendrados calados y otros elementos intermedios como lacitos verticales, hojuelas o flores[44]. En el interior de cada eslabón se colocan florecillas de piedras preciosas engastadas o bien una sola gema engastada de mediano tamaño. En el centro de la sección horizontal que hace de ahogador se puede poner un lazo del que parte la caída, o sección vertical. Ésta remata por su parte inferior en una borla, que es un tema frecuente en los collares de este álbum, salvo en un caso en el que se remata en una palomita como las del Espíritu Santo.

En cuanto al uso del lazo sabemos que es un elemento decorativo habitual, cuyo uso arranca en el siglo XVII, cuando las joyas se prendían a la ropa mediante lazos textiles para, a finales del mismo siglo, pasar a ser una joya[45] por sí misma. Los lazos a lo largo del siglo XVIII terminan por convertirse en un elemento decorativo de cualquier tipo de joya, y así se puede apreciar en los diseños de pendientes y collares que integran este álbum.

Muy interesante nos resulta el uso de la borla, que en este álbum es frecuente. Es un elemento bastante novedoso en el conjunto de la joyería española, dado que no aparece en otras colecciones de diseños de joyas tan destacadas y variadas como los dibujos de Pasantía de Barcelona ni otros libros de exámenes de plateros españoles, a excepción de las estampas de los maestros Planes y Albini (c.1740-1750), conservadas en el propia Biblioteca Nacional[46].

HUETE, "Dibujos de joyas para la boda…" ob. cit., pp. 44-53. R. GARRIDO NEVA, "Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, Duques de Medina Sidonia". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), pp. 559-579.

43 Este tipo de diseño aparece en las devotas de las hojas 23, 25-1, 25-2, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 36-1, 36-2 y 37.

44 Este tipo de diseño figura en las devotas de las hojas 24, 26, 28, 32 y 33.

45 M.J. SANZ SERRANO, "Las joyas en la pintura de Velázquez". *Goya* nº 277-278 (2000), pp. 240-251.

46 M.I. PÉREZ RUFÍ, ob. cit., p. 600.

Pese a la ausencia de borlas en los diseños españoles en la segunda mitad del siglo XVIII, se conserva un ejemplar que es catalogado como español[47] por Evans. Es muy interesante puesto que ejemplifica cómo la utilización de materiales de poca calidad, como las pastas vítreas, ha permitido su conservación[48]. Este ejemplar nos parece esclarecedor porque a través de los dibujos no podemos saber si la borla era una pieza tridimensional y, por tanto, con movimiento al ser vestida, o en cambio era una borla simulada, con forma de borla pero plana para que quedase bien asentada en el escote.

Las joyas con borla conservadas son muy escasas. Tampoco resulta fácil encontrarlas entre los dibujos españoles -desde exámenes gremiales a inventarios o repertorios de diseños-. Esta escasez contrasta con la frecuencia con la que se da el uso de la borla en este álbum. Así, aparecen los collares de las hojas 27 y 29, como remate inferior. También se emplea en otro tipo de joyas como dos de los joyeles[49] de la hoja 8. Aparece, asimismo, en una pieza[50] de difícil identificación, del revés de la hoja 14. Esta pieza se puede relacionar con un diseño de Pouget[51]. En la página 86 de su tratado dice que es un "*nœud d´Epaule*", un "nudo de hombro". En efecto, el "nudo de hombro", aunque inusual en España, eran un complemento masculino reservado a las más altas esferas sociales en Francia o en su área de influencia[52].

Existe una buena cantidad de diseños para ramos. Entre las hojas 50 y 53, se encuentra un bello repertorio, así como de la hoja 55 a la 57 con dos diseños de ramos en cada una de las hojas. Debido a la similitud entre estos diseños es posible que partieran de la misma mano. En nuestra opinión, son dibujos que van más allá del diseño de joyería. No sólo son dibujos de flores hermosamente elaboradas con notable calidad técnica en el sombreado y la ejecución, sino que un botánico quizá podría identificar sus diferentes especies. Esto es lo más destacado de estos ramos: son flores que, si no son reales, lo aparentan. No parecen joyas, no tienen engastes, ni perlas. En el ramo de la hoja 55, por ejemplo, se representa simplemente un clavel con su rama. Es absolutamente naturalista y, aunque dista mucho de parecerse a un diseño de joyería, manifiesta la voluntad clara de los plateros de inspirarse en la naturaleza de la manera más fiel posible.

Destaca un ejemplo concreto puesto que existe la prevalencia de un estilo distinto, en el que se representan las gemas engastadas en las joyas. Es el caso del ramo de la hoja 58/1, en el que se muestra el diseño no sólo parcialmente coloreado en tonos ocre y verdes sino que también se indican los engaste que debían colocarse en el lazo que acompaña a las flores. Más extremo resulta el diseño para ramo de la hoja 59,

47 J. EVANS, ob. cit., lám. 149.

48 Ibídem, p. 156.

49 BNE DIB/14/29/8/1.

50 BNE DIB/14/29/14/2.

51 J.H.P. POUGET, *Traité*… ob. cit., Libro I, lám. 55.

52 Se documenta este tipo de joyas al tratar el registro de envío hecho a Lisboa en 1727 en N. VASSALLO E SILVA, "Les commandes Royales Portugaises a Paris aux XVIIIe Siécle", en S. CASTELLUCCIO (ed.), *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Bruxelles, 2009. p. 312.

completamente cuajado de piedras preciosas, con sus tallas y sus tamaños perfectamente definidos. Es un ramo de flores, con perfil de gota invertida, con flores en una composición muy simétrica. Como joya es fabulosa, como dibujo resulta extraño. Este tipo de representación recuerda mucho a los diseños de Mondon[53].

No sólo se encuentran ramos entre las joyas destinadas a adornar el pecho, también se halla una buena colección de joyeles, cruces de pecho y toisones. Entre los joyeles destaca la variedad sobre el mismo tipo de joya de las hojas 5 y 6. Nos obstante, también se encuentran en las hojas 4, 7, 8, 9, 10, 11 y 37. El joyel presenta forma circular, oval, octogonal alargado o de rombo. El interior está vacío pues era el lugar donde debía emplazarse una miniatura pintada o una reliquia, aunque los modelos circulares bien podían servir como modelos para cajas de reloj de bolsillo, que en esta época empieza a extenderse entre las capas altas de la sociedad.

Los marcos son variados en cuanto a su decoración. Aparecen elementos como la guirnalda de cintas, las sigmas y pequeños engastes pareados, a juego con el collar con el que forman aderezo. Un modelo muy repetido es el marco con dos aros concéntricos, uno liso y otro adornado con cintas y engastes en los intersticios, o con gemas engastadas en fila y el borde festonado. Se encuentran decoraciones de inspiración clásica, con relieves de laurel y grecas, o lisos con el canto estriado al igual que una moneda.

El copete que corona la pieza adquiere gran desarrollo. Priman los penachos de flores, la corona de laurel, la lazada sencilla o triple con cabos largos, pavesada y festoneada, una pareja de palomas o temas "masculinos" como un casco militar con alas (en referencia al dios de la Antigüedad clásica Hermes). En otras ocasiones son arquitectónicos: con friso, volutas, palmas y corona superior, que le confiere un aspecto "masculino" -por contraste con lo "femenino" de la decoración floral-. En general, se percibe mayor decorativismo en el copete cuanto más sencillas son las líneas del marco.

Este estilo descrito bien se corresponde con el llamado Estilo Luis XVI (1760-1789) que en España se introdujo de forma desigual. Este aspecto, junto con la presencia de joyas masculinas, refuerza la hipótesis de que estos dibujos fueron reunidos por un maestro joyero con el objetivo de hacerse con un repertorio de diseños lo más variado posible.

El álbum cuenta también con otro tipo de joyas masculinas como insignias del Toisón de Oro y algunas adustas cruces -véase la hoja 14 del álbum-. En la hoja 54 se hallan tres diseños de toisones. Presentan el vellocino y las flamas, como es característico de esta insignia[54], coloreados con aguada negra, roja, azul y amarilla. Asimismo, comparten un medallón superior -mediante el que se prendía a la ropa- con diferentes elementos decorativos en composiciones desordenadas y asimétricas.

---

53 J. MONDON, *Premier livre de pierreries pour la parure des dames... / par [Jean] Mondon, Inventé et gravé par lui-même*: «*bouquet de pierreries*» (sin paginar).

54 J.A. GIJÓN GRANADOS, *La Casa De Borbón y las Órdenes Militares durante el siglo XVIII (1700-1809). Caballeros de las Órdenes Militares españolas con hábito ceremonial en el siglo XVIII.* Tesis Doctoral. Universidad de Complutense, 2009, pp. 158-169.

Uno de ellos presenta flores naturalistas y un ave en posición contorsionada, otro muestra una composición de laureles mezclados con cintas y el tercero, flores muy naturalistas y cintas. Estos diseños están en consonancia desde un punto de vista estilístico con otros de toisones de la época como aquellos enviados por el embajador español en París al Duque de Medina Sidonia[55] (1772) o los de libro de Pouget[56] (1762 y 1764), citado anteriormente. También nos reafirman en que este álbum sirvió de repertorio para un maestro joyero y que éste quería tener a su disposición una gran variedad de joyas, sin excluir las joyas masculinas.

Los diseños para anillos se reducen a los nueve ejemplares incluidos en aderezos. En las hojas 29 y 33 aparecen anillos con un chatón en forma de rosilla de orla doble de diamantes en torno a una gema central que bien puede ser un diamante o una piedra de color. Este tipo de anillos se repite a lo largo del siglo XVIII de forma constante.

Integran los aderezos de las hojas 30 y 31 sendos anillos con rosilla de triple orla. En el de la 30 alterna la orla de diamantes con otra orla de esmeraldas. La primera rosilla triple de la que tenemos constancia entre las diferentes colecciones de dibujos de joyas españolas es el examen de Pasantía del barcelonés Fernando Olivó[57], realizado en 1771. Este dato nos sirve para enmarcar de nuevo el margen cronológico del presente álbum de dibujos.

Los otros dos diseños restantes de anillos se hallan en las hojas 7 y 8. Son dos modelos de anillos con chatones muy grandes, que ocupaban toda la falange del dedo. Uno de ellos con forma de lanzadera o *marquise* y el otro con forma de rectángulo de esquinas achaflanadas. Ambos comparten, además del tamaño, la técnica llamada *noche estrellada* que se realizaba con un fondo de esmalte azul, al que se embutían bien chispas de diamantes o bien perlitas de pequeño calibre. Este tipo de anillos se repite en los libros de exámenes de maestría de plateros de Barcelona[58] a partir de 1793 y llegó a España procedente de Francia e Inglaterra donde tuvo gran aceptación. En Europa se documentan diseños de este tipo casi una década antes, por ejemplo los diseños de Jean Rasp conservados en el Museo de Artes Decorativas de París[59].

Entre la gran variedad de piezas aquí recogidas no podían faltar los cierres de manillas o pulseras. Estas joyas presentan diseños de perfil ovalado y decoración vegetal. Al igual que ocurre con otros tipo de alhajas a veces se perciben similitudes entre ellas. Es el caso de las manillas contenidas en el dibujo 28, con claro parecido con la manilla derecha del dibujo 12/2, pues ambas comparten la banda de ovas de cintas festoneadas y flores, que cobija una guirnalda de laurel o una flor central.

55 R. GARRIDO NEVA, ob. cit., pp. 559-579.

56 J.H.P. POUGET, *Traité…* ob. cit., Libro I, láms. 69, 70 y 72. Libro II, láms. 61 y 80.

57 AHCB. Plateros. Pasantías, Libro V, f. 113r, Fernando Olivó, 31 junio 1771.

58 Ibídem, f. 285r (examen de Salvador Verdagne, 1793), f. 288r (examen de Joan Martí y Cassany, 1794), f. 298r (examen de Joseph Munts y Maronda, 1795), f. 310r (examen de Anton Mares y Llopart, 1797) y f. 323r (examen de Pere Arquer y Ros, 1799).

59 A. WARD, *Rings through the ages*. New York, 1981, pp. 114-115.

Otras veces estos cierres están destinados a albergar un retrato en miniatura, como en el dibujo 25. La más original de las manillas es la del aderezo del dibujo 26, que presenta bandas horizontales que alternan florecitas minúsculas con bandas lisas -quizá de esmalte azul o quizá de metal visto, aspecto éste que lo situaría cronológicamente con posterioridad a los otros ejemplares-.

Por último, se encuentran varios diseños de *catalinas* o *chateleines*. Destaca por encima todos el dibujo de la hoja 15/2. En él se ven dos dibujos de *catalinas* para los que se proponen tres diseños diferentes de cadenas para cada uno de ellos. El colorido y la ejecución del dibujo lo elevan por encima de los otros ejemplares que aparecen en el mismo álbum, signo éste de que actuó una mano distinta en la elaboración del dibujo. Manifiesta una gran exquisitez estética muy alejada del aspecto masivo y pesado de los diseños de las hojas 14/2 y 15/1.

En conclusión, el análisis de las piezas diseñadas hace patente que los dibujos contenidos en este álbum proceden de distintas manos, fueron reunidos bajo el criterio de un maestro platero desconocido que pretendía hacerse con un buen repertorio de modelos o un muestrario de joyas. Asimismo, su comparativa con las diferentes colecciones de diseños de joyas españolas, así como algunos diseños y piezas foráneas, sitúan cronológicamente este álbum en torno a las décadas de 1760-1790, a la vez que arrojan ciertas dudas sobre la procedencia española de los diseños contenidos en este álbum. Al no presentar firmas o marcas de autoría no se puede precisar nada más. No obstante, esperamos haber arrojado algo de luz sobre este interesantísimo álbum de diseños de joyería conservado en la Biblioteca Nacional.

La *Rosa de Oro* para las reinas de España (1868-1923)

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

La concesión de la distinción pontificia, la popular y rica joya conocida con el nombre de la *Rosa de Oro*, a varias reinas de España, monarcas o consortes, durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, supuso una ocasión apropiada para que los españoles tuvieran conocimiento de ella[1]. A través de ensayos o disertaciones de carácter histórico, o bien mediante las noticias y reportajes que sobre dicha presea fueron materializándose por medio de la prensa de la época, se fue teniendo noticia de la significación y trascendencia que encerraba esa antiquísima dádiva papal, cuya tradición se pierde, a pesar de los muchos intentos y disquisiciones por delimitar su origen, en confusas costumbres radicadas, para algunos, en los más remotos tiempos de la Antigüedad cristiana o, en todo caso, en prácticas consolidadas en los no menos borrosos siglos altomedievales. En efecto, la donación sucesiva de la Rosa a Isabel II, en 1868, a su nuera, la Regente María Cristina, dieciocho años más tarde, o la esposa de su nieto, Alfonso XIII, la reina Victoria Eugenia, en 1923, convirtieron al preciado objeto en protagonista de innumerables relatos que incidieron en lo notorio de su singularidad y carácter así como de su estrecha vinculación con la monarquía hispana, distinguida y agraciada desde antiguo con esa simbólica y rica flor que proclamaba oficialmente su fidelidad y devoción, en las personas de sus reales féminas, al trono de San Pedro.

Ciertamente, el favor de la dorada flor a una reina española durante el siglo XIX, concretamente a Isabel, en los meses previos a la agonía de su reinado, motivó que viera la luz una extensa crónica, *La Rosa de Oro enviada por la Santidad de Pio*

1 Este trabajo se ha realizado al amparo del proyecto *Decoro, imagen y apariencia. Tecnología y espacios en torno al cuerpo en los programas políticos y religiosos de los siglos XVII al XIX en España* (MINECO, HAR 2013-44342-P).

IX…, cuya redacción recayó en la persona del periodista y académico don Severo Catalina y del Amo, hombre de confianza de la soberana y adicto a la dinastía y causa que Isabel representaba y a la que prestó importantes servicios, tanto como ministro de Marina, más tarde de Fomento, durante el gobierno de González Bravo, como, ya con la reina en el exilio[2], en su papel de defensor de los intereses de la destronada en la corte pontificia[3]. La crónica va más allá del entusiasta alegato de las virtudes de la soberana, acosada por todos los frentes y especialmente por los vicios, escándalos y liviandades de la corte, que desde años atrás afloraban en ese proceso de deslegitimación política y moral que caracterizó la última etapa de su reinado[4]. Constituye un erudito trabajo recopilatorio de abundante material documental destinado a poner de relieve, bajo una acertada estrategia destinada a consolidar la por entonces más que vulnerable imagen de la reina, los valores simbólicos y místicos que conllevaban la recompensa papal así como sus vínculos con una tradición, encarnada por los antepasados que también habían sido merecedores de ese honor a lo largo de los siglos, que enfatizaba el papel de los recompensados en su "*lucha contra los infieles enemigos de Cristo*"[5], a manera de épica memoria. Los informes enviados desde la embajada de Roma[6], aportando valiosas referencias históricas sobre los reyes españoles que habían recibido tal alhaja y los méritos que los habían hecho dignos de ese premio, así como el tratado de Carlo Cartari Orvietano, publicado en 1681[7], se convirtieron en los más sólidos argumentos para gestar un avezado discurso en favor de la causa monárquica, bendecida desde los tiempos de Alfonso VII de Castilla con la reliquia dorada[8]. Sin olvidar, por supuesto, los datos que se incorporaron de la edición española del diccionario de Louis Moréri o las elocuentes referencias transmitidas por el padre Sigüenza sobre la recepción de esa flor de oro en la corte española y del ceremonial que en su época quedo fijado para tan magno acontecimiento con ocasión de su entrega, en 1577, a la reina doña Ana de Austria, la última consorte de Felipe II, o a las hijas de éste, las infantas doña Catalina y doña Isabel Clara Eugenia, en 1591 y 1595 respectivamente[9]. Sin embargo, más que la

2 M.J. VILAR GARCÍA, "El primer exilio de Isabel II visto desde la prensa vasco-francesa". *Historia Contemporánea* nº 44, pp. 241-270.

3 M. ESPADA BURGOS, *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*. Madrid, 1990 (2ª edición), p. 134.

4 Sobre esta cuestión, véase I. BURDIEL (Edición y estudio introductorio), *Los Borbones en pelota*. Zaragoza, 2012. Igualmente, de esa misma autora, hay que citar sus fundamentales trabajos *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Madrid, 2010 e *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*. Madrid, 2004.

5 *La Cruz: revista religiosa de España y demás países católicos, dedicada a María Santísima* t. II (Junio 1886), p. 81.

6 Archivo de la Real Academia de la Historia (en adelante ARAH). Archivo de Isabel II. Signatura 9/6949, Leg. X, Nº 33, sf.

7 C. CARTARI ORVIETANO, *La Rosa d`Oro pontificcia. Racconto Istorico consagrato alla santita di N.S. Innocenzio XI Pontefice Massimo*. Roma, 1681.

8 *La Rosa de Oro enviada por la Santidad de Pío IX a S.M. la reina doña Isabel. Noticias históricas a cerca de esta dádiva pontificia*. Madrid, 1868, p. 17.

9 El ritual quedó estipulado bajo el capítulo "Forma y ceremonia con que se recibe la Rosa que envían los Santos Pontífices a las personas reales", en el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional (Mss/9887), *Etiqueta o Ceremonial del Palacio y Corte del rey de España: dispuesto y arreglado*

exhaustiva recopilación de nombres, fechas o las densas descripciones del ritual que acompañaban a la ofrenda, aspectos estos últimos más conocidos por los trabajos que le dedicó el barón de Cobos de Belchite[10], interesa recalcar las disquisiciones y análisis llevadas a cabo por Catalina sobre el aspecto formal y valor material de la Rosa y su evolución a lo largo de los siglos hasta la llegar a la hechura de la que protagonizaba su relato, antecedido por una fotografía de la misma. Así, se precisa su germen como una simple flor confeccionada en oro y esmaltada en color rosa que con el paso de los tiempos, y en aras de un mayor lucimiento, fue adquiriendo el color propio de su materia e incorporando la presencia de piedras preciosas, destacando especialmente el tradicional rubí que se ubicaba en el centro del carpelo. Esa configuración sufriría importantes modificaciones en los tiempos de Aviñón, tal como parece descubrir el ejemplar realizado por el platero Minucchio da Siena, conservado en el Museo de Cluny[11], hasta consolidarse, ya en tiempos de Sixto IV, como un auténtico ramo de rosas, figuradas sus espinas, entre las que destacaba una de mayor tamaño en cuya corola, trabajada de manera muy naturalista, se disponía una pequeño tabicado, a manera de pequeña caja con tapa, para guardar allí el bálsamo y el almizcle usados en la ceremonia de la bendición de la alhaja que tenía lugar el cuarto domingo de Cuaresma, Laetare, en el palacio pontificio[12]. Esa nueva estructura, más densa y compleja, llevaría aparejada la incorporación un vaso o jarrón y, a veces, un soporte, a manera de pedestal, de mayor o menor altura, que indistintamente llegó a ser triangular, cuadrangular u octogonal, que era aprovechado para disponer allí el escudo pontificio[13]. En definitiva, una tipología, la de esa joya, que

---

por lor Reyes Felipe II y IV, con más el Ceremonial que se observó en dicha Corte el año pasado de 1650 con el embajador del Gran Turco, que vino a ella, ff. 136r-139v. La entrega de la Rosa de Oro a las hijas de Felipe II ha sido ampliamente tratada por M. ALBALADEJO MARTÍNEZ, *Apariencia y representación de las Infantas de España. Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en la corte de Felipe II*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2011, pp. 399-402.

10 Esos trabajos de índole histórica, que vieron la luz en la revista *Hidalguía*, aparecen recopilados en la monografía prologada por V. DE CADENAS Y VICENT, *La obra de Julio de Atienza y Navajas, Barón de Cobos de Belchite y Marqués de Vado Glorioso en "Hidalguía"*. Madrid, 1993.

11 V. HUCHARD, *Le Musée nacional du Moyen Age: Thermes de Cluny*. París, 1996, p. 85. Uno de los estudios más reconocidos sobre esa pieza, fechada hacia 1330, es el que realizara el prestigioso historiador y naturalista francés A. JAQUEMART, *Decorative Art*. Nueva York, 2012, p. 131. De hecho, ese ejemplar de París es la imagen de portada de esa monografía que recoge, de manera actualizada, algunas de sus más brillantes aportaciones al conocimiento de las artes decorativas llevadas durante el transcurso de su dilatada carrera investigadora.

12 Afirma Moroni que esas esencias representaban la fragancia de las virtudes que adornaron a Jesucristo durante su permanencia en la tierra (G. MORONI ROMANO, *Le capelle pontificie, cardenalizie e prelatizie, opera storico-liturgica*. Venecia, 1847, p. 196).

13 *La Rosa de Oro enviada por la Santidad de Pío IX…* ob. cit., p. 8. La Rosa de Oro conservada en Tesoro Imperial de Viena, regalada por el Papa Pío VII, en 1819, a Carolina Augusta de Baviera, emperatriz consorte de Austria, y cuyo diseño y hechura corrieron a cargo de los orfebres Giuseppe y Pietro Paolo Spagna, no incorpora el citado pedestal, concretándose en una singular forma, entre crátera y ánfora, de base circular que incorpora unas envolutadas asas (*Guide to the Weltliche Schatzkammer: treasury of the Former Imperial House of Austria.* Viena, 1929, p. 35). Sin embargo, las descripciones sobre la alhaja remitida, en 1847, a María Teresa de Austria, mujer de Fernando II, rey de la Dos Sicilias, sí señalan esa presencia del pedestal, de unos 20 centímetros de altura, "*vagamente ornato di pilastri, e fregiato d`intrecciati rami di quercia, di festoni, di fiori e di fruta, di trofei e dello stemma del regnate*

nunca estuvo exenta de las innovaciones que pudieron venir de la mano de aquellos grandes maestros estrechamente relacionados con las empresas pontificias, caso de Gian Lorenzo Bernini, que llegaría a dar la una originalísima traza para la Rosa que en 1658 entregó Alejandro VII a la catedral de Siena, donde todavía se conserva[14], o la realizada por el afamado platero de origen flamenco, Michele Carlier, activo en Roma entre 1690 y 1741, responsable de la regalada a la reina de Francia, María Leszcynska, en 1736 por el pontífice Clemente XII y cuyo precio alcanzó los 865 escudos romanos[15]. No obstante, su coste fue aminorando con el tiempo, estipulándose, según se señala en el informe de la legación española ante la Santa Sede, que "*en nuestro días para la rosa se emplean cuarenta mil reales y a veces más, siendo admirable el arte y al propio tiempo la severidad y elegancia con que están combinadas las rosas, los capullos y hojas de oro mate que componen el ramo*"[16].

Pero en lo que se refiere al proceso evolutivo de la apariencia de la alhaja es mucho más preciso el estudio que siguió en el tiempo al publicado por el que fuera ministro de la castiza reina. En efecto, pocos años después de que viera la luz ese primer ensayo moderno en lengua española sobre la Rosa de Oro, apareció, en 1880, ya reinando Alfonso XII, otro más categórico y mucho más documentado acometido por don Enrique Claudio Girbal y Nadal, cronista de la ciudad de Gerona, académico correspondiente de la Real de la Historia y de la San Fernando e inspector de antigüedades[17]. Aunque en buena medida copia literalmente lo ya señalado en el de 1868, sí hay que otorgarle el mérito de su amplio conocimiento y puesta al día de las publicaciones que iban apareciendo en Francia sobre orfebrería española, especialmente de los trabajos e investigaciones del barón Davillier[18], y que aludían a la vinculación directa de plateros aragoneses afincados en Roma, como Pedro Díez o Antonio Pérez de las Cellas, en la elaboración de algunas rosas de oro a través de los encargos recibidos por Calixto III y Pío II[19]. Sin olvidar las pertinentes citas a las investigaciones del padre Fidel Fita Colomé sobre la figura de Juan II de Aragón y,

---

Ponteffice Pio IX" y cuya realización corrió a cargo de los plateros del palacio apostólico, Ignazio Burgognoni, Luigi y Stefano Bugarini que copiaron para el jarrón de plata que contenía el ramo uno de porcelana, regalo de Carlos X de Francia, conservado en la Biblioteca Vaticana (A. ATTI, *Della Munificenza di Sua Santitá Papa Pio IX felicemente regnante*. Roma, 1864, p. 553).

14 C.M. STINATI, M.G. BERNARDINI y M. FAGIOLO DELL´ARCO (eds.), *Gian Lorenzo Bernini: regista del barocco*. Roma, 1999, p. 396.

15 D. SILVAGNI, *La Corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*. Roma, 1883, p. 25.

16 ARAH. Archivo de Isabel II. Signatura 9/6949, Leg. X, Nº 33, sf.

17 Desempeñó también el cargo de conservador provincial del Museo de Gerona y el de secretario de la Comisión de Monumentos de la citada ciudad (J. REMESAL, A. AGUILERA y L. PONS, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña: catálogo e índices*. Madrid, 2000, p. 159).

18 M.J. SANZ SERRANO, "El Baron Davillier: viajero y coleccionista". *Laboratorio de Arte* nº 13 (2000), pp. 223-240.

19 Una de esas alhajas sería la que se mandó a Carlos VII, rey de Francia, en 1457 (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana.* Volumen 19, Parte I. Barcelona, 1907, p. 1046). Sobre la actividad de estos plateros, véase S. SAMPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*. T. I. Barcelona, 1906, p. 136. Igualmente, datos sobre alguna de las rosas concedidas por el primer papa Borja, Calixto III, en L. FUMI "Una nuova leggenda sulla rosa d`oro pontificia e il dono di questa da Calisto III fatto al duca Francesco I Sforza". *Archivio Historico Lombardo* vol 14, serie 4, fasc. 27 (1910), pp. 249-253.

en este caso, a la rosa de oro que recibiera dicho monarca, tal vez debida también a la mano de esos orfebres de su reino que trabajaban en la capital pontificia, y de la que se conservaba una buena descripción, que Girbal transcribe, traduciéndola del catalán al español: "*un rosal de oro hecho en forma de un pequeño arbol con muchas ramas y hojas, y alto; en la parte superior de dicho rosal había una rosa de oro, en medio de la cual había engastado un pequeño záfiro; y esta rosa se la había enviado nuestro Santo Padre de Roma. Tenía este joyel de tres palmos y medio a cuatro de alto; y fue calculado que debía pesar cerca de dos marcos y medio*"[20].

Uno y otro estudio se enmarcan en un ambiente de exaltación dinástica, aunque gestados en dos contextos bien diferentes, uno agónico y otro marcado por la alegría del resurgimiento, pues ambos intentan cristalizar la percepción de una continuidad histórica sacralizada por el catolicismo, como elemento identitario de la monarquía española, y reconocida por el simbolismo que encerraba el ritual atemporal del gesto de concesión de la Rosa, en la retórica de su efeméride, como relato de fidelidad, lealtad y servicio de una nación a la Iglesia de Roma de la que había sido y debía seguir siendo "*gonfaloniera de la Santa Sede*"[21]. Ese carácter continuista queda bien manifestado en el especial énfasis que ambos relatos hacen de la significación y solemnidad que llevó aparejada la otorgada a Isabel II[22]. Como si esa secuencia festiva en el ocaso de un reinado reforzara, obviando las críticas que mereció ya en su tiempo, y muy especialmente durante los inicios del Sexenio Revolucionario[23], el pasado glorioso de la nuevamente restaurada monarquía en la persona de su hijo y sucesor, Alfonso XII.

---

20 E.C. GIRBAL Y NADAL, *La Rosa de Oro. Noticias históricas de esta dádiva pontificia*. Madrid, 1880. pp. 35-36.

21 B. PELLISTRANDI, "Catolicismo e identidad nacional en España en el siglo XIX. Un discurso histórico de Donoso Cortés a Menéndez Pelayo", en P. AUBERT (coord.), *Religión y Sociedad en España (siglos XIX y XX)*. Madrid, 2002, pp. 91-119.

22 En este sentido, el de la construcción y reinvención de la imagen de la monarquía durante el siglo XIX español, es necesario tener bien presente el reciente estudio de C. REYERO, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid, 2015.

23 Especialmente procaces fueron los vituperios lanzados desde la revista satírica Gil Blas, casi un preludio de lo que luego sería la feroz y descarnada visión que don Ramón María del Valle-Inclán reflejara de las postrimerías del periodo isabelino en su conocida novela *La Corte de los Milagros* (1927). Así, dicha publicación relataba, al poco de triunfar La Gloriosa, que entre los trastos abandonados por la extinguida monarquía se encontraban a la venta: "*Un* secreter *de palo santo, regalo de un Papa y lleno de mosáicos que representan cabezas de buey cosas por el estilo. Contiene gran número de cartas escrito por todo género de señoritos. Un* reloj, *secreto confidente de escenas un si es no es* suripantescas. *Un* retrato *de un tenor muy apreciado en el real palacio. Un* cinturón *que tiene catorce metros de largo y que está sin estrenar por a S. M. le venía estrecho. Un* libro *de oraciones nuevecito; todavía no está cortado por ninguna página.* Tres mil barriles *de vino seco.* Unos apuntes *de un libro titulado Inutilidad del cosido. Obra muy útil, en la cual se pretende probar que las agujas no sirven para nada.* Un Santo Cristo *que menea los ojos y le crecen las uñas todas las semanas. Regalo de una religiosa… hasta cierto punto.* Un tarrito de unto *que sirvió para hacer volar a Sor Patrocinio.* Un obispo *disecado, que sirve para encima de una rinconera. Una* rosa de oro. *Una* corona real *y no efectiva y la* madera *de un trono, para leña*" (*Gil Blas, periódico satírico*, de 4 de octubre de 1868, p. 3). Días mas tardes, en esa misma publicación, ironizando sobre lo mucho que había supuesto para las arcas del estado la protección dispensada a Pío IX: "*Parece que Isabel de Borbón daba al Papa todo los años, para atender al ejercito pontificio, 30 millones de dinero católico, apostólico, español. Comprendemos que el Papa le enviase la rosa de oro y todas las bendiciones que su Su Santidad puede disponer por esa cantidad*" (Ibídem, de 5 noviembre de 1868, p. 3).

No hay que olvidar que el elogio papal, materializado en los Breves de 20 de enero de 1868, a la figura de una reina, y a la de su consorte, ya más que cuestionados entre sus súbditos, gestó un espejismo, una especie de efímera esperanza, en la reafirmación de un trono ya sentenciado desde mucho tiempo atrás. De ahí que la prensa más afín a la dinastía insistiera en el mucho tiempo transcurrido, desde la época de la Farnesio, sin que ninguna reina de España o española, salvo excepción de Eugenia de Montijo, en su condición de Emperatriz de Francia[24], hubiera sido distinguida con el homenaje pontificio. Los periódicos también fueron informando de la llegada de la preciada reliquia a España de manos del agregado de la embajada española en Roma, D. Salvador Torres de Aguilar-Amat[25], y su depósito en el palacio de la Nunciatura apostólica[26]. La ceremonia de su entrega tuvo lugar el día 12 de febrero, pasado ya el mediodía, en la capilla real, bajo gran pompa y aparato, y un despliegue fastuoso de colgaduras y adornos que engalanaron el trayecto del cortejo hasta el palacio real. Dicha comitiva, custodiada por un numeroso acompañamiento militar "*con bandera y música*", estuvo integrada por tres carruajes enviados por la reina que encaminaron sus pasos a través de las calles del Nuncio, San Justo, Sacramento y Mayor hasta culminar en la escalera regia custodiada por los alabarderos, donde fue recibida a los sones de la marcha real[27]. El escenario de la recepción, la capilla, se adornó como en las grandes festividades -los acostumbrados sitiales para la familia real, las banquetas para los jefes de palacio, bancos cubiertos para los grandes de España, banco y bancal para el Nuncio y bancos para los mayordomos de semana, capellanes de honor y gentiles hombres de casa y boca así como preparadas tribunas y estradillos para los invitados y el cuerpo diplomático-, vistiendo la reina para esta ocasión un traje blanco con guarnición de encaje, manto de terciopelo azul y un gran velo de punto blanco[28], estrenándose para la solemne función, en la que ofició el arzobispo Claret[29], la Misa en Mi bemol que compuso el maestro Eslava "*obra llena de ciencia y de profundo saber, y que cautivó la atención del selecto auditorio*"[30]. La Rosa, una vez culminada la ceremonia y de ser recibida en las manos de su destinataria (lám. 1), pasó a ser depositada en el oratorio privado de la reina en donde, y por su capellán, fue dada a besar a todos los que por deseo expreso de la soberana fueron autorizados e invitados a adentrarse en esos aposentos privados[31], sirviéndose, ya a la noche, un concurrido banquete de gala[32].

24 *La Época*, de 9 de marzo de 1868, p. 2. La emperatriz de Francia recibió la distinción en 1856, con motivo del nacimiento del Príncipe Imperial, verificándose la ceremonia el 19 de junio de ese año, en la capilla del palacio de Saint Cloud, de manos de cardenal Patrizi Naro. Esa alhaja acabó siendo depositada, una vez ya exiliada Eugenia en Gran Bretaña, en el tesoro de la abadía de San Miguel de Farnborough, lugar en el que fue enterrada junto a su marido e hijo. (F. CABROL, "La Rose d'Or et l'impératrice Eugénie". *La vie et les arts liturgiques*, sept. 1920, pp. 535-538).

25 *La España*, de 8 de febrero de 1868, p. 2.

26 *La Época*, de 10 de febrero de 1868, p. 2.

27 *El Panorama. Periódico Ilustrado quincenal*, de 15 de abril de 1868, p. 246.

28 *La España*, de 13 de febrero de 1868, pp. 1-2.

29 *El Pabellón Nacional*, de 15 de febrero de 1868, p. 3.

30 *Revista y Gaceta Musical*, de 17 de febrero de 1868, p. 33.

31 *La Cruzada. Revista Semana de Ciencias-Literatura y Artes*, de 29 de febrero de 1868, pp. 66-69.

32 El escenario de dicho banquete fue el Salón de Columnas en el que organizaron dos mesas en forma de herradura, concurriendo al mismo más de 130 personas. El relato de esa crónica social en *La*

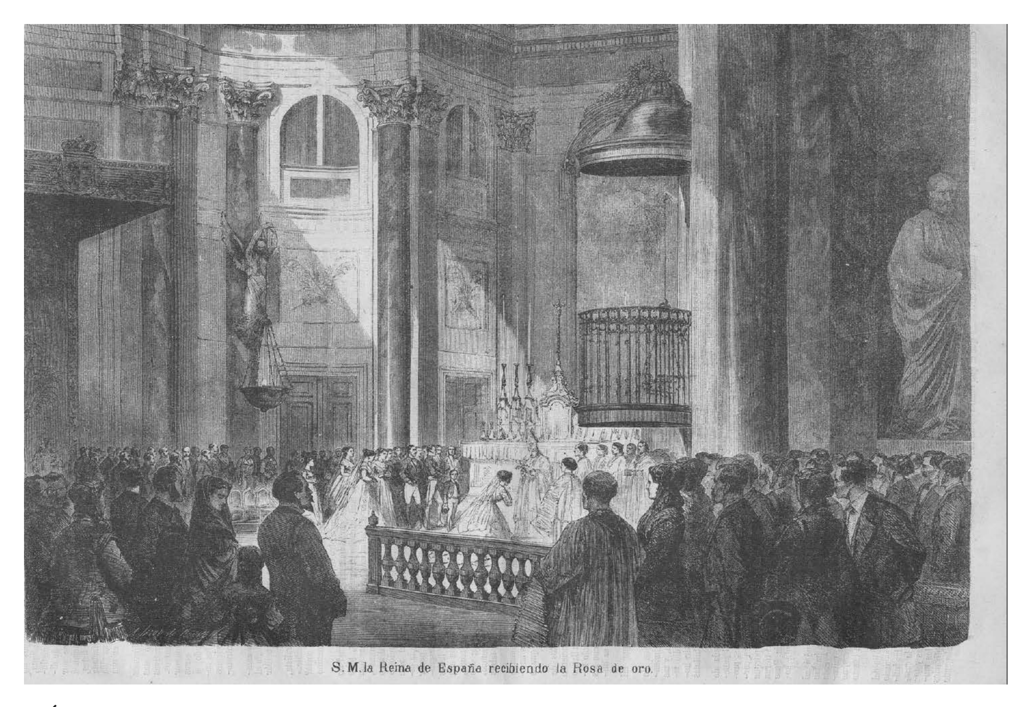


LÁMINA 1. *EL PANORAMA. Valencia, 1868. La reina Isabel II recibiendo la Rosa de Oro en la capilla del Palacio Real de Madrid.*

Frente a lo exhaustivo de los pormenores que implicaron todos aquellos fastos palaciegos, exiguos fueron los datos que se proporcionaron sobre el objeto en torno al cual se organizaron tales lucimientos. De hecho, de no contarse con esa imagen que abre la crónica estrictamente contemporánea al recibimiento de la condecoración, sería bastante complicado llegar a conjetura alguna sobre su disposición, forma o hechura, más allá de lo consustancial a su tipología. Como afirmaban las crónicas de los rotativos, cuyos redactores pudieron admirarla en el breve tiempo que estuvo expuesta al público en los salones de la legación apostólica, se trataba de una "*preciosa obra de arte, severa y elegante*", integrada por un ramo en el que se combinaban rosas y capullos en oro brillante con hojas en oro mate y un pedestal de plata dorada con "*bellos adornos*" que incorporaba el escudo de Pío IX[33] (lám. 2). Sin embargo, y a pesar de estar hoy extraviada o fundida, se puede afirmar, dadas las extraordinarias similitudes que se advierten con la que años antes, en 1847, entregara dicho pontífice a la reina María Adelaida de Austria, consorte del que luego llegaría a ser rey de Italia, Víctor Manuel de Saboya, y que se conserva en el tesoro de la Capilla de la Sindone[34], que la realización de la destinada a Isabel

Época, de 14 de febrero de 1868, p. 1.

33 *La España*, de 11 de febrero de 1868, p. 2.

34 *Guida di Torino e dintorni*. Turín, 1874, p. 11. La rosa fue regalada con motivo del nacimiento de María Pía de Saboya, luego reina de Portugal, de la que Pío Nono fue padrino de bautismo (G.

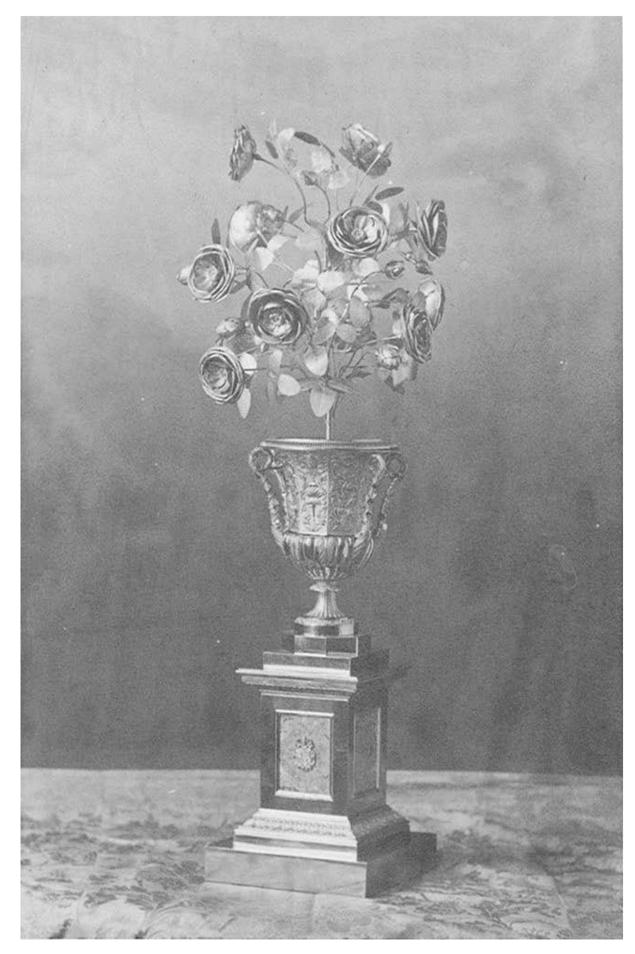


LÁMINA 2. *FRANCESCO BORGOGNONI (atribución). Rosa de Oro para S. M. la reina doña Isabel II. Roma, 1868.*

corrió a cargo del mismo orfebre que acometió la destinada para Turín, Francesco Borgognoni (1799-1872). En efecto, ese prestigioso maestro romano, ayudado por otro compañero de profesión, Luigi Cappelletti (1800-1852)[35], asumió, desde

FABOZZI, *I Savoia: mille anni di storia in una antologia della dinastia che ha dato le origini all'Italia unita, 980-1946*. Nápoles, 2004, p. 284).

35 De este artífice, vinculado al arte de Luigi Valadier, se conocen numerosas obras, destacando un extraordinario cáliz, encargado por el obispo genovés, Alemare Pallavicino, conservado, junto al resto de todo su pontifical, en la Galería Nacional del Palacio Spinola de Génova (S. LAVARELLO, “Il tesoro a cinque fiocchi del mancato cardinale”, Arte e Cultura. Consultado el 12 de mayo de 2016 en https://www. gruppocarige.it/gruppo/html/ita/arte-cultura/la-casana/2009_4/pdf/18_21.pdf. Otra referencia fundamental sobre ese maestro es S. FORNARI, *Gli argenti romani*. Roma 1968, p. 195.

su nombramiento, en los últimos años de Gregorio XVI[36], de joyero de los santos palacios apostólicos y custodio de la sagrada tiara papal, las iniciativas artísticas más relevantes que vinculadas a su arte y oficio se ordenaron desde la corte romana. Afincado en vía Argentina, nº 55[37], desde su ingreso, en 1830, en el Noble Colegio de Plateros y Orfebres de Roma, fue alcanzando un relevante papel en los ámbitos cortesanos pontificios[38], siendo honrado con el título de caballero de San Silvestre, macero palatino y cónsul camarlengo del citado colegio, también conocido como Universidad de San Eloy, institución esta última a la que Pío Nono prestó una especial atención, a partir de 1854, con el fin de revitalizarla ante el estado de abandono y desidia en la que se encontraba[39]. Por otra parte, la familia Borgognoni, a través de los hermanos de Francesco, Filippo (1792-1868) e Ignazio (activo en Roma entre 1843-1865)[40], ya había merecido la confianza de la Santa Sede para materializar ese tipo de alhajas pontificias desde que Gregorio XVI quedará gratamente sorprendido de las excelencias técnicas desarrolladas en el taller de Filippo en el proceso de la copia en metal dorado y en plata del célebre Moisés de Miguel Ángel a instancias del cardenal Zurla[41]. Esa buena impresión llevaría al papa Gregorio a reemplazar a Pietro Paolo Spagna (fallecido en 1867)[42], que había confeccionado la Rosa de Oro que en 1830 había sido entregada por su antecesor, Pio VIII, a la ciudad y diócesis de Cingoli[43], por Filippo Borgnoni, a quien se le adjudicó, en 1833, la rosa para Venecia[44], conservada en la actualidad en el tesoro de San Marcos de esta ciudad del norte de Italia. En los años siguientes, Ignazio se responsabilizaría de la destinada a la corte de Viena y Francesco la que tenía que partir para la de Turín. Y es con esta última, como ya se ha referido, con la que la recibida en Madrid guarda esos notables parecidos. Ciertamente, la remitida a España se presenta como un diseño de clara estirpe clásica, pleno de erudición histórica y arqueológica y de elocuentes evocaciones a la tradición romana y renacentista. Así, sobre un alto zócalo se levantaba un cuerpo prismático, a manera de pedestal, en todo similar al que elaborara Luigi Valadier para sostén de la copia de la Columna Trajana que se custodia en la Residenz de Monaco de

36 G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*. Vol. LXXXI. Roma, 1856, p. 67.

37 *Libro per tutti. Guida civile artistica comerciale della cittá di Roma per l´anno 1866*. Roma, 1866, p. 298.

38 Una de sus obras más célebres en su tiempo fue el ostensorio que le encomendó, en 1853, el príncipe Alessandro Torlonia para la basílica de San Agostino en Campo Marzio (*Cenni storici della Madonna di San Agostino con descrizione delle pinture*. Roma, 1870, p. 76).

39 G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro*. Vol. LXXXIII. Roma, 1867, pp. 178 y 184-185.

40 N. DRUSYN, *Il Duomo di Santa Maria Assunta di Gemona*. Comune di Gemona del Friuli, 1987, p. 81.

41 *Giornale Arcadico di scienze, lettere, ed arti*. T. LV. Roma, 1832, pp. 200-205.

42 Sobre los miembros de la familia de orfebres y plateros Spagna, vinculados estrechamente con el taller de Valadier y absolutos protagonistas de las grandes obras de la orfebrería romana de las primeras décadas del siglo XIX, resulta imprescindible el más reciente estado de la cuestión acometido por A. GONZÁLEZ PALACIOS, *L'oro di Valadier: un genio nella Roma del Settecento*. Roma, 1997.

43 G. BARUCCA, "Il tesoro della concattedrale di Cingoli e i doni di Pio VIII", en *Le cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli, Treia.* Macerata, 2010, pp. 241-251.

44 *Giornale di Belle Arti e tecnologia*, Año I. Venecia, 1833, p. 308.

Baviera[45], con sus frentes principales, rebajados y moldurados, que se aprovecharon para insertar la heráldica pontificia. De ahí, arrancaban varios cuerpos decrecientes escalonados, cuadrangular y octogonal, respectivamente, que servían de apoyo al recipiente, una crátera de cáliz, muy semejante, al menos en su pie, a la renombrada "del talento" del camposanto de Pisa[46], y dispuesto su galbo de manera ligeramente cóncava y articulado por boceles, con decoraciones en las que parecen intuirse grutescos. Orlaban al vaso cuatro asas, a manera de guirnaldas, de terminaciones envolutadas. Dentro de él, lógicamente, el consabido ramo de rosa, capullos y hojas.

En el ánimo de la Santa Sede estuvo pronto, nada más restaurarse la monarquía en España en la persona de Alfonso XII, reiterar la tradicional alianza y estrechar lazos con un reinado que inauguraba, tras más de medio siglo de sobresaltos para Iglesia, un periodo enormemente favorable para la institución eclesiástica. De ahí que muy pronto, y ya que la temprana muerte de la primera consorte, la reina Mercedes, impidió que se pudiera materializar el ansiado agasajo papal, se tuviera en mente, en vísperas de la boda con María Cristina de Habsburgo-Lorena, hacer llegar a la corte española una Rosa de Oro para la nueva soberana[47]. Sin embargo, y por motivos que no se llegan a conocer, el proceso se fue dilatando en el tiempo, confirmándose, ya muerto don Alfonso, en los meses inmediatamente después al nacimiento y bautismo de su sucesor, el niño rey, cuyo padrinazgo ante la pila fue ostentado por su santidad León XIII bajo la representación del Nuncio, Monseñor Mariano Rampolla del Tindaro[48]. Días más tarde, el 20 de junio de 1886, *L´Osservatore Romano* publicaba la noticia de la concesión a la Regente de esa prueba de amor de Santo Padre y su estima "*a las singulares virtudes que la adornan*"[49]. Se honraba también a la capital española, elevada un año antes a sede episcopal, bajo el título de Madrid-Alcalá, convocando a una audiencia, al día siguiente, a su electo y preconizado titular, don Ciriaco Sancha y Hervás, que se encontraba en Roma, quien, acompañado por el embajador de España ante la Sede Apostólica, Sr. Groizard, recibió de manos del Papa la preciada joya y los correspondientes Breves así como la distinción personal de Delegado Apostólico y Comisario Pontificio[50]. El 26 de junio ya estaba en Madrid, siendo depositada, como era costumbre, en el Salón del Trono de la Nunciatura[51], al tiempo que se fijaba la recepción en palacio para el viernes, 2 de julio. La ceremonia de su entrega, más

45 A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*. Milán, 2004, p. 424.

46 Mucho se ha señalado en la significación de esa pieza neoática, fechada en el siglo I, de Pisa en el desarrollo de la escultura y ornato de los orígenes del Renacimiento toscano, tal como se pudo comprobar en la exposición que, bajo el título "La primavera del Renacimiento: la escultura y las artes en Florencia, 1400-1460", se celebró en Florencia (Palazzo Strozzi) y París (Louvre) entre agosto de 2013 y febrero de 2014. Esa cuestión ya fue puesta de manifiesto por R. PAPINI, "La collezione di sculture del campo santo di Pisa". *Bolletino d´arte* IX (1915), pp. 169-178.

47 *El Pabellón Nacional*, de 27 de noviembre de 1879.

48 Los periódicos españoles recogían las palabras que el Papa dedicó al pueblo español con motivo del nacimiento de Alfonso XIII y en las que hacia saber su firme esperanza en la nueva etapa que se iniciaba "*creemos llegado el momento en que Dios pondrá fin a las tribulaciones de aquel noble país. Ofrecemos estos votos al Rey y a su heroica y augusta madre*" (*La Unión*, de 20 de mayo de 1886).

49 *La Dinastía*, de 22 de mayo de 1886, p. 10.

50 *Revista de Gerona (Literatura, Ciencia y Artes)* t. X, año XI, nº V, 1886, p. 202.

51 *La Dinastía*, de 27 de junio de 1886, p. 15.

atemperada que la celebrada tiempos atrás, se dispuso a primera hora de la mañana, con un digno cortejo, formado por tres coches de gala y el acompañamiento militar correspondiente, aunque sin música, en el que participó el marqués de Molins como comisario regio. La corte y el gobierno en pleno, junto a los plenipotenciarios y representantes acreditados de otras naciones, estuvieron presentes en la real capilla en la que se depositó, en la primera grada del tabernáculo, y a los sones de la séptima de Beethoven. La reina, vestida íntegramente de negro, acompañada de la infanta Isabel y de las damas de palacio, de blanco y negro, entró a las diez en punto, iniciándose el solemne acto de la recepción de la Rosa, la Misa, oficiada por los obispos de Madrid y Cartagena[52], y el Te Deum, que culminó hora y media más tarde[53].

A diferencia de la vez anterior, en esta ocasión sí que lo medios prestaron atención al objeto remitido desde Roma, llegándose a realizar varias fotografías así como grabados que vieron la luz en el selecto semanario cultural, editado en Barcelona, *La Ilustración Artística*[54], material gráfico que se acompañó de puntillosas descripciones y datos sobre la pieza (lám. 3). También en paradero desconocido, son esos testimonios los únicos que permiten un acercamiento a la realidad material de dicha obra. Realizada en oro y plata, por el "famoso" orfebre pontificio, Antonio Tanfani, en el breve plazo de trece días, las crónicas detallan "*que está formada por un ramo de oro finísimo en forma de rosal de 25 centímetros, compuesto de catorce capullos y nueve rosas con cien hojas aproximadamente. En el centro se alza la flor del símbolo, ancha, hermosa, con multitud de pétalos, la cual dividida en dos partes a tornillo puede abrirse para observar el bálsamo y esencias que el Pontífice deposita allí en la ceremonia de bendición. Este rosal descansa en un jarrón o especie de maceta de plata, sobredorada de unos 20 centímetros de altura, obra de esbelta y elegante forma, artísticamente cincelada en el estilo del siglo XVI y cuyas asas están formadas por dos pequeños ángeles. En medio de este vaso o jarrón, y en uno de sus lados, se ve la imagen de Santa Cristina y en el otro la siguiente inscripción latina:*

MARIAE CHRISTINAE
ALFONSI XIII
HISPANIARUM REGIS MATRI
ROSAM AUREAM
LEO XIII
PONTIFEX MAXIMUS
D.D.D
ANNO MDCCCLXXXVI"[55].

52 *La Dinastía*, de 3 de julio de 1886, p. 3.

53 Una prolija narración de toda la ceremonia religiosa, orquestada con la música de Mozart, proporciona *La Unión*, de 2 de julio de 1886. La Rosa, una vez finalizado el acto, fue portada sobre bandeja de plata por el marqués de Molins hasta el oratorio privado de la reina (*El Correo Militar*, de 3 de julio de 1886, p. 2).

54 *La Ilustración Artística* nº 238, p. 250.

55 "*A la Reina Maria Cristina, Madre de Alfonso XIII, Leon XIII, Sumo Pontífice, da, dona y dedica la Rosa de oro, en el año de 1886*" (*La Cruz: revista religiosa de España y demás países católicos, dedicada a María Santísima* t. II, Junio 1886, p. 113-114). La descripción de la alhaja se incorpora



LÁMINA 3. *ANTONIO TANFANI. Rosa de Oro para S.M. la reina Regente doña María Cristina. Roma, 1886.*

Para la rosa también se confeccionó, en la misma casa Tanfani donde se obró su hechura, un hermoso estuche de nogal con embutidos figurando las armas del Papa[56]. La casa Tanfani[57], más tarde Tanfani e Figli (Fornitori della Corte Pontificia) y años después, ya en pleno siglo XX, Tanfani&Bertarelli[58], dominó el panorama

también en publicaciones internacionales, como es el caso de la publicada en París por el *Journal de Roses*, de 1 de marzo de 1894, p. 42.

56 *La Dinastía*, 29 de junio de 1886, p. 5.

57 Ubicada, al menos en 1862, en la plaza de San Luigi de Francesi, nº 2, de Roma (*Il Pungolo*, de 19 de abril de 1862, p. 431).

58 R. MARTINI, "Illustrazione popolari e medaglie devozionali prodotte in occasione delle feste constantiniane per connmemorare il XVI centenario de la promulgazione dell´Editto di Milano (313-1913). *VAMZ* 3, XLV (2012), pp. 369-376.

de la creación de objetos litúrgicos de la Roma de finales del siglo XIX y principios de la centuria siguiente, especializándose en la recreación, tanto en objetos de plata y oro, como en textiles, especialmente bordados en hilos metálicos, de diseños y decoraciones inspiradas directamente en los logros que Rafael había plasmado en los interiores vaticanos. Antonio y Angelo Tanfani, descendientes de una extensa nómina de artífices plateros así apellidados, asentados en Roma a lo largo de todo el siglo XVIII, tuvieron un relevante papel en la revitalización y modernización del proceso de fabricación, con miras a una amplia visibilidad internacional, de todo lo necesario para el culto religioso y más en unos momentos en los que tanto las Exposiciones Universales como el avance de los medios de transporte hacían posible abrir nuevos mercados, especialmente los generados por la demanda del alto clero del continente americano que veían en la obra realizada en Roma un símbolo de prestigio y estatus[59], como lo seguía siendo, desde siglos atrás, para los eclesiásticos europeos. Ambos poseían el conocimiento y la experiencia de una formación especializada, Antonio, como orfebre y joyero, y Angelo, que sumaba a esas la de bordador, especialidades que les abrieron las puertas del reconocimiento y la celebridad y, lo que es más importante, de las iniciativas artísticas auspiciadas por el Papa o por los miembros del cuerpo cardenalicio. De hecho, su vinculación con la corte papal comenzaría en la etapa final del pontificado de Pío IX, cuando su acreditado establecimiento se convirtió en proveedor de la corte vaticana para la elaboración de medallas y condecoraciones pontificias. Antonio fue nombrado en fechas inmediatamente posteriores a la subida al trono de San Pedro de León XIII, orfebre palatino y custodio de las sagradas tiaras, títulos a los que añadió, en 1907[60], el de caballero comendador de la orden San Gregorio Magno. De los Tanfani, especialmente de su hermano Angelo -ya que las obligaciones de Antonio en el Vaticano le obligarían a ser menos perceptible en la actividad comercial[61]- se sabe de su participación en la Exposición Romana que con motivo del Concilio Vaticano I se celebró en 1870, en las termas de Diocleciano, promovida por Pío Nono, para mostrar al mundo el esplendor y el progreso de las artes católicas[62], así como en el evento expositivo universal, celebrado en Viena en 1873[63]. En la de Filadelfia de 1876, la casa Tanfani obtendría una medalla de oro, señalándose por la capa de terciopelo rojo, bordada de arabescos de oro, que años después, en 1887, sería adquirida por el cabildo de la

59 Los trabajos realizados para México, en A. TAPIA MÉNDEZ, *El siervo de Dios, José Antonio Plancarte y Labastida: profeta y mártir*. México D.F, 1987, p. 178.

60 Por esas fechas de principios del siglo XX se sabe que tenía su domicilio en la esquina de la vía de Santa Clara y vía Cestari. Por tanto, en las inmediaciones de la basílica de Santa María Sopra Minerva, detrás del Panteón (*Annuaire pontifical catholique*. París, 1910, p. 721).

61 Su participación en las grandes ceremonias está recogida en las crónicas, tal como la que relata la solemne procesión con la que se abrió el Jubileo de plata del Congreso Eucarístico Internacional, que tuvo lugar en Roma entre 1 y el 6 de junio de 1905: "*Tanfani, Papal Jailer, in citizen`s clothes, with sword, marching with his chaplains, in violet cassocks and rede capes, who carried the tiara and the mistres of His Holiness*" (T.M. SCHWERTNER, *The Eucharistic Renaissance or the International Eucharistic Congresses*. Nueva York, 1926, pp. 241-242).

62 M. L`ABBÈ y C.L. DE CLEVES, *Art religieux-Industrie. L`Exposition Romaine*. Bruselas-París, 1870, p. 17.

63 *Esposizione universale di Vienna*. Milán, 1874, p. 7.

basílica de San Juan de Letrán para obsequiar al pontífice[64]. La estrecha vinculación de los Tanfani con León XIII llegaría hasta sus últimas consecuencias, pues sobre la firma recayó la elaboración de los tres obligados ataúdes que acogieron su cuerpo así como los tres pontificales que debían estar preparados tras el inmediato nombramiento de su sucesor[65].

De la producción de Antonio Tanfani no se conoce mucho, aunque debió ser intensa tal como parece deducirse de los trabajos que de sus manos han venido siendo documentados y localizados. Así, y entre los más llamativos, se encontraría el pectoral y anillo del cardenal van Rossum, en el Museo Catharijneconvent de Utrecht, el cáliz neogótico de oro y piedras preciosas que, en 1895, se obsequió al arzobispo de Boston, Monseñor John J. Williams[66], o la famosa cruz de oro y diamantes de la orden de Cristo que el papa mandó remitir al canciller Bismarck como reconocimiento a su predisposición a solventar de manera pacífica el conflicto que enfrentó a Alemania con España por las crisis de las Carolinas y cuyo arbitraje, a petición de Madrid, recayó en la persona del pontífice[67].

En la Rosa realizada para España, Tanfani marca un punto de inflexión con respecto a los diseños que para esta tipología se habían venido fraguando desde finales del siglo XVIII, bajo la corriente neoclásica. Si ésta fue gestando un modelo triunfalista, muy marcado por lo arquitectónico y la verticalidad, ahora se recupera una traza inspirada directamente en la pintura de floreros de los siglo XVI y XVII, ya evidenciada poco años antes, en 1869, en la rosa que el platero Giuseppe Salvi elaborara para la basílica de San Pedro y que se guarda en la biblioteca vaticana. En cierta manera, se puede afirmar que la alhaja se va haciendo más delicada y menos aparatosa, imprimiéndole ritmos más curvos y ondulantes, prescindiendo de la heráldica, sustituida por una simple leyenda grabada, e introduciendo elementos tomados directamente de la tradición del bajo Renacimiento y el Barroco, como los relieves figurativos insertos en óvalos, los juguetones niños o las vegetalizadas asas que centran el ánfora que parecen estar copiando las ornamentadas y ricas piezas que caracterizan la orfebrería del II Imperio, como por ejemplo los conocidos trabajos de la casa Christofle de París[68]. No obstante, ese ecléctico trabajo, típicamente historicista, mantiene los ecos de la herencia clásica implantada por Valadier en los talleres de Roma en la evocación manifestada en el recipiente a una Antigüedad que es explorada no directamente sino a través de lo neoclásico, y más concretamente de un clasicismo muy tardío, el de la década de los treinta del siglo XIX, en cuyo lejano rastro todavía se debió formar el maestro Tanfani. La idea que el orfebre pontificio

64 *The Tablet: a weekly newspaper and review* vol. 69, nº 2155, de 28 de mayo de 1887, p. 17.

65 *Diario de Tenerife*, de 31 de julio de 1903, p. 2.

66 B. CORR, *Souvenir of the Sacerdotal Golden Jubilee of the Most Rev. John J. Williams, Archbishop of Boston: On Thursday and Friday, May 16 and 17, 1895, with Full Reports of Receptions and Presentations Incident to the Celebration*. Boston, 1895, p. 28.

67 O. PFLANZE, *Bismarck and the Development of Germany, Volume III. The period of Fortification, 1880-1898*. Princeton, New Jersey, 1990, p. 192.

68 La cuestión de la influencia francesa en las artes decorativas italianas del siglo XIX ha sido ampliamente tratada por E. COLLE, A. GRISERI y R. VALERIANI, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all´Ottocento*. Milán, 2001, pp. 303-325.

concreta para la Rosa de la Regente se traduciría, postulándose más hacia lo barroco, en las alhajas similares que acometerá en los años siguientes para la princesa Imperial Regente, Isabel de Brasil (1888)[69], para la reina de Portugal[70], Amalia de Orleans (1892), o para la reina de los belgas, María Enriqueta de Austria (1893)[71].

La última Rosa destinada a un miembro de la Casa Real española sería la que para ser recibida en las manos de la reina Victoria Eugenia bendijera el Papa Pío XI, en 1923. Es cierto que al poco tiempo de su enlace matrimonial con el rey de España, Alfonso XIII, la prensa comenzó a propagar rumores, sin mucho fundamento, de que el Vaticano había ordenado a Tanfani, bajo el mayor de los secretos, elaborar la preciada joya que le debía ser enviada para celebrar el nacimiento del príncipe de Asturias, don Alfonso[72]. Sin embargo, también esta vez, al igual que sucediera con la de su suegra, la rosa se haría de esperar. El Vaticano vio el momento oportuno en ese convulso y anárquico 1923[73], en los meses previos al golpe de estado de Primo de Rivera. A finales de febrero, la prensa ya mencionaba la voluntad pontificia de honrar la reina[74], lo que quedaría confirmado, ya de manera oficial, durante la audiencia que el Santo Padre concedió al Nuncio apostólico en Madrid, monseñor Tedeshini, en los días siguientes[75]. En abril, y a pesar de que la Rosa no pudo ser bendecida en la fecha tradicional del cuarto domingo de Cuaresma por no encontrarse finalizada su hechura, ya se aludía a la "*espléndida alhaja, cuya factura ha sido encomendada a Tabanelli, artístico orfebre del Vaticano. Se compone de una rama de veinte rosas y más de cien hojas, que emerge de un búcaro de plata repujada, estilo Imperio, que lleva grabada e uno de los costados una expresiva dedicatoria en latín y en el otro el escudo del Papa. Su coste se valúa en 50.000 liras*"[76]. El día para su entrega, en la capilla real, quedo fijado para el domingo de Pentecostés, 20 de mayo, una vez que los reyes hubieran regresado de su viaje a Valencia para asistir a la ceremonia de coronación de la imagen de la Virgen de los Desamparados[77]. Los relatos y las fotografías del aquel solemne acto traducen un lucido protocolo para acompañar a palacio al portador de la dádiva y correo mayor de los palacios apostólicos, el marqués de Sachetti. Al ser día festivo hubo notable concurrencia de público a lo largo de todo el trayecto de la Nunciatura al Alcázar, con pasacalles previos de trompetas y clarines, y una multitudinaria presencia de gentes en la plaza de la Armería que "*a pesar de la pertinaz lluvia que cayó durante casi toda la mañana no dejó de verse ni un solo*

69 Conservada en el Museo de Arte Sacro de la Catedral San Sebastian de Río de Janeiro (M. MARGUTTI, *Arte na Catedral*. Río de Janeiro, 2003, p. 122).

70 Alhaja y ceremonia de entrega, que tuvo lugar en la capilla real del Palacio de las Necesidades, quedaron inmortalizadas en los grabados y la detallada crónica que vieron la luz a través de la publicación periódica *O Occidente*, de 11 de julio de 1892, pp. 154-157.

71 *La Unión Católica*, de 24 de mayo de 1893, p. 2.

72 *La Época*, de 17 de abril de 1907, p. 2 y *El País*, de 15 de mayo de 1907, p. 3.

73 F. MARTI GILABERT, *Política religiosa de la Restauración (1875-1931)*. Madrid, 1991, p. 150.

74 *La Época*, de 22 de febrero de 1923, p. 1.

75 *La correspondencia de España*, de 2 marzo de 1923, p. 1.

76 *España y América*, revista quincenal, de 1 de abril de 1923, p. 96.

77 *Heraldo de Madrid*, de 12 de mayo de 1923, p. 1.

momento invadida por los madrileños"[78]. La comitiva, encabezada por un piquete de la Guardia Civil a caballo, estuvo formada por el llamado "Coche de París", y las carrozas conocidas bajo los nombres "de Amaranto", "de Cifras" y "de la corona ducal", ubicándose en esta última los custodios de la Rosa, el comisario regio, el señor duque de Arión, y el comisionado del Papa. El cortejo, ya en palacio, fue recibido con los más altos honores y formó procesión en dirección a la capilla, en la que entró bajo los acordes de la marcha pontificia de Gounod. Toda la familia real, incluida la reina María Cristina, la infanta doña Isabel y los infantes don Alfonso y don Fernando, asistió, acompañada de la Grandeza de España y la totalidad de la corte, gobierno y representantes de las potencias extranjeras, a la ceremonia religiosa a la que el rey concurrió vistiendo uniforme de capitán general de Caballería y la reina "*realzaba su belleza con un elegantísimo traje de raso blanco y tisú de plata, bordado con cuentas de plata, y se adornaba con diadema, collar y otras joyas de berilos*"[79].

Como era tradicional, y tras finalizar la entrega, la Rosa fue conducida, otra vez en procesión y teniendo como fondo la marcha militar de Beethoven, a las habitaciones privadas de la reina donde, y en la sala denominada Corbella, se depositó sobre un almohadón de raso rojo, junto a un Crucifijo de talla y un deslumbrante aparato de velas encendidas. El festivo episodio culminaría con un banquete para sesenta personas, en el comedor de gala, al que siguió una animada reunión en el salón de fumar que se prolongó hasta bien entrada la madrugada.

Por lo que respecta a la joya, poco se puede apuntar más allá de lo referido por las publicaciones de la época o lo que puede esclarecer la imagen que de ella se difundió a través de las revistas y semanarios contemporáneos a su llegada a España, entre ellos el ABC (lám. 4). Su estructura sigue las pautas de las de Tanfani, primando el vaso de referencias clasicistas, reforzando sus vínculos con la estética napoleónica a través de esas cabezas de león, dispuestas al inicio del cuello, que sirven de contrapunto viril y enérgico a los delicados ornatos que se van desarrollando en el cuerpo del ánfora, que evocan directamente las decoraciones de los orfebres italianos del primer tercio del siglo XIX, tales como Scorzini, Canonica o Moglia. De su artífice, ese orfebre pontificio que debió reemplazar a Tanfani con la subida al trono de Pío XI, apenas hay noticias, salvo las concernientes a la vinculación de ese apellido con los trabajos de oro y plata en la Roma decimonónica, tal como corroboran los registros de sus firmas en el colegio de orfebres de la capital italiana desde finales del siglo XVIII. Por otra parte, no hay que descartar la posible relación familiar que ese servidor pontificio pudo tener con dos destacados personajes de la corte vaticana, como fueron el comendador Odoardo Tabanelli, uno de los hombres de confianza del Papa y capitán de la guardia suiza hasta 1929[80], y el caballero Marcello Tabanelli, camarero secreto de honor del Papa y que, en su caso, aunque no hay pruebas que lo documenten, también pudiera ser la persona a la que se refiere la prensa española como responsable de la rosa que llegó a España y, a su vez, de la que dos años más tarde, en 1925, se remitió a la reina consorte de los belgas, Isabela Gabriela de Ba-

78 *La Época*, de 21 de mayo de 1923, p. 1.
79 Ibídem, p. 2.
80 *La Época*, de 7 de marzo de 1929.

viera. La siguiente rosa de Pío XI, la destinada a la reina Elena de Italia, fue ya obra del laureado orfebre Aurelio Mistruzzi (1880-1960), "*scultore di sana armonia*"[81].

Y tan velada como la personalidad que acometió el trabajo de la alhaja para doña Victoria Eugenia es el paradero de esas tres rosas que albergaron en su día los muros del Palacio Real de Madrid. Poco se sabe, más bien nada, de los rumbos que tomaron, tal vez junto a sus distinguidas propietarias, una vez que éstas se encaminaron a sus respectivos exilios. Es posible, incluso, que alguna, en la coyuntura precipitada del extrañamiento de España de su titular, no llegará a ser incluida en el equipaje, y abandonada en el alguna sala de palacio, seguramente en el relicario, pudo acabar, embalada por el comandante republicano, Federico Angulo Vázquez, y tras largo periplo por tierra y mar, en tierras mexicanas, formando parte del legendario cargamento, aquel tesoro del "Vita"[82].



LÁMINA 4. *¿MARCELLO? TABANELLI. Rosa de Oro para S.M. la reina doña Victoria Eugenia. Roma, 1923.* (Archivo fotográfico ABC).

81 G. GUIDA, *Pio XI*. Roma, 1938, p. 262.

82 F. GRACIA ALONSO y G. MUNILLA, *El Tesoro del "Vita". La protección y el expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la Guerra Civil*. Barcelona, 2014, p. 124.

Obras de platería de José Losada para la catedral de Santiago de Compostela: fuentes para su estudio y análisis de las piezas

ANA PÉREZ VARELA
Universidad de Santiago de Compostela[1]

Estado de la cuestión: el estudio de la platería compostelana y el gremio de los plateros de la ciudad

Santiago de Compostela y platería han sido dos términos intrínsecamente ligados a lo largo de toda la historia de esta ciudad. Los plateros, gremio privilegiado de la urbe, se arremolinaron en torno a la fábrica jacobea, en cuyos locales desempeñaron la función de nutrir de piezas a la clientela civil, y en especial, de obras sacras para llevar a cabo, con todo su brillante simbolismo, los ritos sagrados de una ciudad cuajada de iglesias, nacida al calor de una devoción y un sentir religioso.

Pese a esa especial relación que la ciudad de Santiago mantuvo con sus plateros, las vidas y obras de éstos todavía están prácticamente por descubrir. La historiografía del arte gallego se ha ocupado tradicionalmente de temas de vital importancia para la comprensión del fenómeno artístico de estas tierras: la catedral de Santiago como joya del arte medieval, el fenómeno jacobeo de las peregrinaciones y todas las dimensiones que esto implica, la brillante arquitectura del Barroco y el Neoclasicismo, o la fundamental presencia y alcance de las órdenes monásticas, por citar algunos, son campos recurrentes dentro de las publicaciones hasta la fecha. Las

1 Grupo de Investigación *Iacobus. Proxectos e estudos sobre patrimonio cultural (IG-1907)*, Universidade de Santiago de Compostela. Este estudio ha sido realizado dentro del proyecto de investigación: *GRC2013-036: Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas, Plan Galego (PG), Xunta de Galicia, 15/08/2013-31/12/2016.*

llamadas artes *decorativas*, *aplicadas* o *industriales*, esas grandes perjudicadas en la categorización tradicional entre Artes Mayores y Artes Menores, todavía no han sido abordadas con decisión en Galicia, donde resulta complicado reunir un gran número de libros y artículos dedicados a la platería como tema principal. Nuestro campo de búsqueda todavía queda más restringido si nos limitamos a la zona de Santiago de Compostela, pese a ser el centro platero más importante en tierras gallegas a lo largo de la historia.

No queremos dejar de mencionar en esta introducción algunas fuentes fundamentales para abordar la cuestión, en las cuales dejaremos de lado los títulos fundamentales que se han publicado sobre platería española, y que son de consulta obligada para encarar el estudio de la plata en cualquiera de sus territorios. Concretamente en el ámbito gallego, contamos con dos tesis doctorales específicamente de platería, las de Louzao Martínez[2]; y Dúo Rámila[3]. También encontramos referencias a piezas de plata en tesis de licenciatura y tesis doctorales de carácter más general y voluntad catalográfica[4]. No contamos con ninguna tesis sobre platería específicamente de Santiago. Que conozcamos, la única tentativa de realizar una catalogación y estudio global de las piezas de orfebrería que se conservan en las parroquias compostelanas -excluyendo la Catedral- la llevó a cabo Herrero Martín en su tesis de licenciatura de 1987, que permanece inédita[5]. Cabría mencionar también nuestra propia tesis de licenciatura, una monografía sobre Ricardo Martínez Costoya, el platero fundamental para entender el cambio del siglo XIX al XX en Compostela, y discípulo de José Losada[6].

Los libros publicados sobre platería gallega son muy escasos[7]. Específicamente

2 F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón.* Tesis doctoral dirigida por José Manuel López Vázquez, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, inédita.

3 D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542- 1667).* Tesis doctoral dirigida por Ana Goy Diz, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, inédita.

4 Algunos de estos títulos son: J. CARDESO LIÑARES, *El arte religioso en el valle de Veiga*. Santiago de Compostela, 1974; J.R. RUIBAL DEL CASTILLO, *El arte religioso en el valle de Arines*. Tesis de licenciatura dirigida por Ramón Otero Túñez, Universidade de Santiago de Compostela, 1978, inédita; C. BERMEJO DÍAZ DE RÁBAGO, *El arte religioso en parroquias de la falda meridional del Monte Tremouzo: San Juan de Roo*. Tesis de licenciatura dirigida por Ramón Otero Túñez, Universidade de Santiago de Compostela, 1981, inédita; G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981; F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, *El arte en el arciprestazgo de Monterroso*. Tesis de licenciatura dirigida por José Manuel López Vázquez, Universidade de Santiago de Compostela, 1986, inédita; D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Rivadulla*. A Coruña, 1999; X.M. LEMA SUÁREZ, *A arte relixiosa na terra de Soneira*. Santiago de Compostela, 1993; y J. SÁNCHEZ CONS, *El arte religioso en el arciprestazgo de Xuvia*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Yzquierdo Perrín, Universidade da Coruña, 2014, inédita.

5 M.J. HERRERO MARTÍN, *La orfebrería en las parroquias compostelanas*. Tesis de licenciatura dirigida por José Manuel López Vázquez, Universidade de Santiago de Compostela, 1987, inédita.

6 A. PÉREZ VARELA, *Vida y obra del platero compostelano Ricardo Martínez Costoya*. Tesis de licenciatura dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos y José Manuel López Vázquez, Universidade de Santiago de Compostela, 2015, inédita.

7 Algunos títulos fundamentales son: S. GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, *Sobre plateros pontevedreses*. Pontevedra, 1965; M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en Monforte de Lemos*. Lugo,

de Santiago como tal, no conocemos ninguno más que el catálogo de exposición *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela* de 1998[8], que resulta una fuente fundamental. Tampoco contamos con demasiados artículos[9]. Entre ellos cabe destacar de ámbito santiagués los de López Vázquez[10], Barriocanal López[11], y Larriba Leira[12]. Debemos mencionar también las actas del curso *Oro plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*, celebrado en 1994[13].

Además de la mencionada muestra de 1998, también hemos asistido a otras importantes exposiciones que han contribuido a la visibilidad y estudio de piezas de platería, como *Galicia no* tempo, 1991[14], *Galicia renace. Galicia terra única*, 1997[15], *Santiago. San Martiño Pinario*, 1999[16], *Luces de peregrinación*, 2004[17], *Santiago Apóstol desde la memoria*, 2004[18], *En olor de Santidad: relicarios de Galicia*, 2004[19],

---

1987; P.J. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *El arte de la platería en Ferrol: estudio histórico y catalogación artística*. Ferrol, 1991; F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, *El punzón de los plateros orensanos en la segunda mitad del siglo XVI*. Orense, 1993; A. PELÁEZ RUIZ, *La organización corporativa de los plateros coruñeses a finales del siglo XVIII*. A Coruña, 1994; M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La colección de platería Fernández de la Mora y Mon en el Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1995; Y. KAWAMURA y M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Arte de la platería en la Mariña lucense, siglos XVI, XVII, XVIII*. Lugo, 1999.

8 F. SINGUL LORENZO (dir.), *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1998.

9 F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, "El punzón de plateros de la ciudad de Lugo a partir de mediados del S. XVIII". *Boletín do Museo Provincial de Lugo* t. IV (1988), pp. 49-54; P.J. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, "Noticias de los plateros ferrolanos a finales del siglo XVIII". *Estudios mindonienses* nº 8 (1992), pp. 419-420; B. MÉNDEZ GARCÍA, "La platería en Ferrol", en M. RECUERO ASTRAY (coord.), *El legado cultural de la iglesia mindoniense*. A Coruña, 2000, pp. 377-394; J. OIZA GALÁN, "Alhajas y objetos de plata en las casas e iglesias de la ciudad: los plateros en A Coruña del siglo XVIII". *Nalgures* t. X (2014), pp. 377-419.

10 J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Orfebrería compostelana: la evolución de las cruces parroquiales en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX". *Cuaderno de Estudios Gallegos* t. 32, nº 96-97 (1981), pp. 517-523.

11 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "Las Ordenanzas de los plateros compostelanos del año 1786". *Minius* nº 2-3 (1993), pp. 149-156.

12 M. LARRIBA LEIRA, "El Museo de la Colegiata de Santa María la Mayor y Real de Sar en Santiago de Compostela: catálogo de platería". *Compostellanum* vol. 43 (1998), pp. 953-976.

13 R. TABOADA VÁZQUEZ (dir.), *Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa 'Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia'*. A Coruña, 1994.

14 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia no tempo*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1991.

15 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia renace. Galicia terra única*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1997.

16 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martiño Pinario*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1999.

17 J.M. CRUZ VALDOVINOS (et. al.), *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 2004.

18 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago Apóstol desde la memoria*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 2004.

19 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *En olor de Santidad: relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 2004.

o *Ceremonial, fiesta y liturgia*, 2011[20]. Además, la publicación por parte de la Xunta de Galicia de inventarios como los de San Paio de Antealtares, 2000[21], o San Martiño Pinario, 2000[22], también ha dado a conocer colecciones de platería que requieren aún un estudio integral. Otros catálogos más completos, como el que publica Louzao Martínez del Museo de Arte Sacro de A Coruña en 1993[23], también sacan a la luz piezas compostelanas.

Las obras individuales y colectivas sobre la catedral de Santiago también han incluido en sus páginas breves reseñas sobre la platería de la fábrica, como en las obras coordinadas por Lucas Álvarez, 1997[24], o García Iglesias, 1993[25], o los textos de Quijada Morandeira, 1997[26], o Mera Álvarez, 2011[27], entre otros. La enciclopedia *Galicia. Arte*[28] sólo incluye un capítulo sobre platería, referido a la edad contemporánea.

No existe todavía un estudio integral sobre el gremio de los plateros de la ciudad de Santiago. Algunas pinceladas se han dado en artículos de carácter más general, centrados en la estructura gremial compostelana en su conjunto. Mención aparte merece la tesis de Barriocanal López[29] sobre el grabado compostelano, donde la historiadora recopiló algunas consideraciones sobre el gremio de plateros santiagueses en el siglo XVIII, que como sabemos, eran en su mayor parte también grabadores.

La labor fundamental por hacer en Santiago es el vaciado exhaustivo de los archivos de la ciudad, ya que en ellos contamos con series muy interesantes para abordar esta cuestión. Especialmente destacan los *consistorios*[30] y *protocolos*[31] de los fondos municipales del Archivo Histórico Universitario. Los primeros son una serie homogénea que abarca de 1416 hasta mediados del siglo XX, completando el mayor arco cronológico de todas las fuentes que citaremos. En estos documentos podemos

20 R. YZQUIERO PEIRÓ (dir.), *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral del Santiago*. Santiago de Compostela, 2011.

21 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *San Paio de Antealtares. Inventario*. Santiago de Compostela, 2000.

22 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*. Santiago de Compostela, 2000.

23 F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*. Barcelona, 1993.

24 M. LUCAS ÁLVAREZ (dir.), *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1977.

25 X.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *La Catedral de Santiago de Compostela*. A Coruña, 1993.

26 B.J. QUIJADA MORANDEIRA, *Las obras de la Catedral de Santiago desde 1751 a 1800: aportación documental*. A Coruña, 1997.

27 I. MERA ÁLVAREZ, *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*. Santiago de Compostela, 2011.

28 J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ, “Evolución tipológica de las cruces parroquiales y los cálices en la orfebrería contemporánea”, en J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ (dir.), *Galicia Arte, Tomo XV: Arte Contemporánea (II)*. A Coruña, 1993, pp. 192-199.

29 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano en el siglo XVIII*. A Coruña, 1996.

30 Archivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante AHUS). Arquivo Municipal. Consistorios (A. M. 1-485 y 2367-2393). Existen disponibles para consulta desde el año 1416 hasta 1949.

31 M.J. JUSTO MARTÍN (dir.), *Inventario de protocolos notariales. Santiago de Compostela: 1506-1869*. Santiago de Compostela, 1998.

encontrar informaciones muy valiosas, como nombramientos de fiel contraste de oro y plata, ordenanzas gremiales, o sucesos relativos a artífices concretos. Los consistorios han sido parcialmente empleados en los textos sobre gremios compostelanos como los de Barreiro Mallón[32] o el ya mencionado texto de Barrionacal López, aunque todavía estamos faltos de un estudio integral.

Los *protocolos*, inventariados de 1506 a 1896, están ordenados por nombre del notario, lo que hace que resulte complicado rastrear los documentos exclusivamente relacionados con plateros. En ellos podemos hallar información relativa a pleitos, testamentos, poderes notariales, cartas de examen, licencias para ejercer, e incluso contratos de aprendizaje, un documento nada habitual de encontrarse en Santiago[33]. Una revisión de la historia de los gremios a través de una serie de protocolos fue realizada en el estudio de Martínez Rodríguez[34].

Desde un punto de vista biográfico, el registro civil, los censos y los padrones han constituido la fuente fundamental para reconstruir las vidas familiares de los plateros aportando información sobre sus miembros familiares, servicio, vivienda y movilidad. Estos datos pueden contrastarse con las partidas de bautismo, matrimonio y defunción del Archivo Histórico Diocesano, donde además podemos rastrear los libros de cuentas parroquiales que nos remiten a encargos y arreglos concretos de plateros.

Pero si hay un archivo fundamental para reconstruir la historia de los plateros de la fábrica compostelana es el propio Archivo de la Catedral de Santiago, donde nos encontramos sobre todo documentación de tipo administrativo, como los *libros de fábrica*[35] o *libros diarios*[36], las *cuentas de fábrica*[37] y los *comprobantes de cuentas*[38],

32 B. BARREIRO MALLÓN, “Los gremios compostelanos. Algunos datos y reflexiones”, en I. VÁZQUEZ JANEIRO et. alt., *Santiago de Compostela: la ciudad, las instituciones, el hombre*. Santiago de Compostela, 1976, pp. 119-149.

33 Contamos con un legajo excepcional, que agrupa algunos de estos contratos, aunque sólo abarca los años entre 1626 y 1639. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (en adelante AHUS). *Títulos, cartas de examen o licencias para ejercer oficios, etc.*

34 E. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, “El artesanado urbano de una ciudad tradicional. Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII”, en A. EIRAS ROEL (ed.), *La Documentación notarial y la historia*. Santiago de Compostela, 1984, pp. 141-163.

35 Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS). Administración económica. Contabilidad. Libros de Fábrica. Están disponibles para consulta del Libro 1º: 1618-1652 (IG 553) al Libro 21º: 1874-1886 (IG 556). Otro de los apartados de este tipo de libros que resulta fundamental es aquel que se refiere a los alquileres que percibe la fábrica por los bajos emplazados en el claustro catedralicio y alrededores, en los que tradicionalmente se ubicaron los talleres del gremio. Esta documentación refleja una relación de nombres de los plateros activos en cada momento, ubica sus talleres y cuánto pagaban de renta anual por ellos.

36 ACS. Administración económica. Contabilidad. Libros de Diarios. Los libros de fábrica pasan a denominarse así a partir de 1882, realizándose uno anualmente. Están disponibles para consulta de 1882 (IG 57) al 1899 (IG 72).

37 ACS. Administración económica. Contabilidad. Fábrica. Cuentas. Están disponibles para consulta de las cuentas de 1822-1831 (IG 577) a las de 1885-1887 (IG 584).

38 ACS. Administración económica. Contabilidad. Comprobantes de cuentas de fábrica. Están disponibles para consulta del legajo de 1648-1658 (IG 955 A) al legajo de 1897-1901 (IG 1018 B).

tres series fundamentales. De interés también, resultan las *actas capitulares*[39], las *cuentas varias de Mayordomía*[40], los legajos sobre *facturas*, *recibos* y *cuentas varias*[41], *obras de todo género en la iglesia*[42], y desde luego, los *inventarios de alhajas*[43].

Dentro de la documentación relativa al siglo XIX, que es la centuria de la que ahora nos ocupamos, encontramos otro tipo de documentación esparcida por los archivos de la ciudad. En el mencionado Histórico Universitario se hallan las matrículas industriales y de comercio a partir de 1887, una especie de foto fija de la actividad comercial del Santiago de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ordenada año por año, en la que asistimos al ascenso de categoría profesional y social de los artífices, entre los que encontramos numerosos plateros, y que además nos sirve para ubicar sus obradores y tiendas en el plano de la ciudad. Estos documentos vendrían a recoger de manera ampliada la información que podemos consultar en los Anuarios de Comercio de la Biblioteca Nacional, como los de Bailly-Baillière[44] o Riera Solanich[45].

Otros archivos interesantes a rastrear en relación al siglo XIX son el Archivo del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento del CSIC, el Archivo del Museo do Pobo Galego, el Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, o el Archivo de la Escuela de Artes y Oficios, por citar algunos ejemplos. Éstos albergan documentación relativa a aspectos como las exposiciones regionales gallegas decimonónicas, los oficios artísticos o el panorama social y profesional de la historia de Galicia[46]. Y dentro de este repaso de fuentes decimonónicas, resulta ineludible la importancia de las fuentes hemerográficas. En la prensa de la época hemos rastreado noticias relativas a plateros y obras de orfebrería, que suelen describirse con gran entusiasmo en los periódicos y revistas[47]. También en la Hemeroteca podemos

39 ACS. Gobierno. Secretaría. Actas capitulares. Están disponibles para consulta del libro 01º: 1465-1481 (IG 475) al 87º: 1937-1941 (IG 263).

40 ACS. Administración económica. Contabilidad. Cuentas varias de mayordomía. Mayordomía capitular (Fábrica y depósito). Cuentas varias y otros antecedentes (IG 46).

41 ACS. Administración económica. Contabilidad. Libros de entrada y salida de caudales de fábrica. Fábrica. Facturas, recibos, cuentas varias (IG 1027).

42 ACS. Administración económica. Contabilidad. Expedientes de obras. Obras de todo género en y para esta S. I. 1504-1907 (IG 404). Contiene diferentes carpetillas sobre distintas obras de importancia que se realizan en la catedral desde el siglo XVI, además de alguna específica de obras de plata.

43 ACS. Ceremonial y culto. Culto. Tesoro. Inventarios de alhajas, ornamentos, etc. y de las santas reliquias. 1426-1886 (IG 381); Tesoro. Recuento de plata y ornamentos de la S. I. 1648-1656 (IG 382) y 1739-1900 (IG 383); y Capillas. De la Piedad, del Pilar, Reliquias, D. Lope y Azucena. Antecedentes varios. 1652-1880 (IG 393).

44 C. BAILLY-BAILLIÈRE, *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid, 1879-1911.

45 E. RIERA SOLANICH, *Guía práctica de industria y comercio de España*. Barcelona, 1901-1911.

46 El Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País alberga datos relativos a las enseñanzas artísticas que en ella se impartieron desde su fundación en 1784, aunque la platería no era una de ellas. La Escuela de Artes y Oficios de Santiago se crea en 1888 y sí puede servirnos para estudiar a los gremios relacionados con los metales.

47 En Santiago asistimos a una proliferación de publicaciones periódicas en el último tercio del siglo XIX, muchas de las cuales reflejan la actividad artística de la época. Por citar algunas, *Galicia*

rastrear los catálogos de exposiciones, en especial los de las exposiciones regionales, industriales y de artes y oficios que proliferan en España a lo largo del siglo XIX y XX, y que son también una fuente muy valiosa para conocer la importancia de nuestros plateros, las piezas que presentaron y los premios que obtuvieron.

Algunas notas sobre la biografía de José Losada

José Losada de Dios nace en Mondoñedo, provincia de Lugo, entre 1817 y 1818[48]. Se casa antes de 1845, año del primer censo disponible, con Agustina Codesido. El matrimonio, que tuvo ocho hijos, residió continuadamente en el barrio de San Miguel[49]. Durante este tiempo vivieron con sus hijos Ricardo, Pilar, Benigno y Concepción. En 1851 aparecen en la calle Brillares, 1, y allí se mantuvieron hasta 1857[50]. En este tiempo, y tras morir la pequeña Pastora, nacieron sus hijos Gerardo, Candelaria -que también murió siendo niña-, y Amparo. A partir de 1858 se mudaron a San Miguel, 3A[51], para finalmente cambiarse en 1869 al número 9 de dicha calle, conocida ya como la plazuela de San Miguel[52]. El padre del platero, Nicolás Losada, vivió con la familia en 1858[53], cuando se le señala como viudo, con 75 años. En el padrón del año siguiente ya no aparece.

Resulta llamativa la cantidad de servicio doméstico que la familia tiene a lo largo de su vida, lo que nos habla de una posición económica acomodada. En los censos disponibles contabilizamos hasta más de treinta nombres de diferentes personas que aparecen bajo los epígrafes de "*domésticos*", siendo lo normal la presencia de tres o cuatro empleados a la vez, llegando en algunos casos como en 1868 a contar con siete[54].

Diplomática, la *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, o *El Eco de Santiago.*

48 Los datos de los censos y padrones en cuanto a edad se refiere son bastante contradictorios en los sucesivos años y pueden hacernos pensar que pudo nacer en un arco tan amplio como entre 1813 y 1821. Cuando los censos comienzan a incluir la fecha exacta de nacimiento y no sólo la edad, nos encontramos de nuevo con una contradicción: en algunos documentos aparece como el 7 de febrero de 1817, y en otro como el 3 de abril de 1818. A juzgar por la documentación relativa a su ingreso en el manicomio de Conxo, nace en uno de esos dos años.

49 AHUS. Padrones de San Miguel, Salomé e San Bieito: 1845 (A. M. 928), f. 196r; 1846 (A. M. 933), f. 172r; 1847 (A. M. 937), f. 32r; y 1848 (A. M. 942), f. 94r.

50 Desde por lo menos 1845, y hasta por lo menos 1848, lo hicieron en el número 22 de la calle Algalia de Arriba. AHUS. Padrones de San Miguel, Salomé e San Bieito: 1851 (A. M. 952), f. 176r; 1852 (A. M. 957), f. 177r; 1853 (A. M. 962), f. 43r; 1851 (A. M. 952), f. 176r; 1854 (A. M. 967), f. 187v; 1855 (A. M. 972), f. 133r; y 1857 (A. M. 982), f. 180r.

51 AHUS. Padrones de San Miguel, Salomé e San Bieito: 1858 (A. M. 987), f. 147r; 1859 (A. M. 994), f. 103r; 1860 (A. M. 1002), f. 46v; 1861 (A. M. 1007), f. 198r; 1851 (A. M. 952), f. 176r; 1862 (A. M. 1012), f. 48r; 1863 (A. M. 1017), f. 46r; 1864 (A. M. 1022), f. 51v; 1851 (A. M. 952), f. 176r; 1865 (A. M. 1027), f. 49r; 1866 (A. M. 1032), f. 46v; 1867 (A. M. 1037), f. 48r; y 1868 (A. M. 1042), f. 47r.

52 AHUS. Padrones de San Miguel de Adentro: 1869 (A. M. 1049), f. 56r; 1871 (A. M. 1058), f. 156r; 1875 (A. M. 1079), f. 1131r; 1877 (A. M. 1099), f. 149r; 1869 (A. M. 1049), f. 56r; 1880 (A. M. 1116), f. 1165r; 1869 (A. M. 1049), f. 56r; 1871, T. 1. (A. M. 1058), f. 156r; 1875, T. 1. (A. M. 1079), f. 1131r; 1877 (A. M. 1099), f. 149r; 1880, T. 1. (A. M. 1116), f. 1165r.

53 AHUS. Padrón: San Miguel, Salomé e San Bieito, 1858 (A. M. 987), f. 147r; y Padrón: San Miguel de Adentro. 1859 (A. M. 994), f. 103r.

54 AHUS. Padrón: San Miguel, Salomé e San Bieito, 1867 (A. M. 1037), f. 48r.

Barreiro de Vázquez Varela nos dice en *Galicia Diplomática* que la muerte de José Losada en el manicomio de Conxo en 1886 le impidió ver terminada su gran obra, la urna argéntea para los restos del Apóstol[55]. En un cotejo con la documentación de dicho hospital, sabemos que nuestro platero efectivamente ingresa en él ese mencionado año, pero muere al año siguiente, el 17 de febrero de 1887[56].

Durante su vida profesional, José Losada alquiló la tienda de los bajos catedralicios que tradicionalmente se relacionaba con el platero oficial de la fábrica, y que aparece mencionada en las cuentas como "*la tienda de debajo de la Veeduría*"[57]. Las conjeturas nos llevan a pensar que se trata de la que se encuentra aún hoy en día en la esquina suroriental del claustro, con una entrada que coincide con el esconce que Fernando de Casas realiza para enlazar la fachada del Tesoro con el flanco sur del claustro, y otra entrada en este mismo. Losada comienza a trabajar en este obrador, por el que paga trescientos reales anuales, en octubre de 1859. Había comenzado a trabajar para la Catedral por lo menos siete años antes, pero hasta entonces la tienda estaba alquilada por Bernardo Menéndez[58]. Permanece en el mismo local hasta su muerte, y que además alquila una segunda tienda, la número siete de la plaza, tras ganar un concurso de ofertas concertado por la fábrica[59], al que él se presenta con una cantidad desorbitada, teniendo en cuenta que los alquileres del resto de tiendas oscilaban entre trescientos y seiscientos reales. José Losada ofrece como renta anual mil trescientos veintisiete reales, ciento setenta y cinco más que la segunda postora[60], que era la viuda del platero Antonio García.

Sabemos que hubo de tener oficiales a su cargo, ya que la urna de plata, encargada a su taller, la llevan a cabo Eduardo Rey y Ricardo Martínez Costoya. Éste último lo sucederá como platero oficial de la fábrica en 1886, y se trata de una figura ligada a la vida de José Losada con diferentes relaciones. En los censos municipales, hemos comprobado que el padre de Ricardo, José Martínez, pertenecía al servicio doméstico de Losada[61]. También formaba parte de los criados de nuestro

---

55 B. BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, "La Santa Cripta y la urna de las Reliquias". *Galicia Diplomática* t. III, nº 28 y 29 (1888), pp. 217-218.

56 Archivo Histórico Diocesano de Santiago (en adelante AHDS). Fondo del Manicomio de Conxo. Libro Xeral de entrada/saída de enfermos (Libro de Alienados), 1885-1896, sin foliar.

57 ACS. Fábrica Libro 18º, 1856-1861 (IG 553), 1860, f. 3r; 1861, f. 3r; Fábrica Libro 19º, 1862-1868 (IG 554), 1862, f. 3r; 1863, f. 3r; 1866, f. 14r; 1868, f. 18v; 1869, f. 18v; Fábrica Libro 20º, 1869-1873 (IG 555), 1870, f. 20v; 1871, f. 21v; 1872, f. 25r; 1873, f. 22r; 1874, f. 26v; 1875, f. 11v; 1880, f. 9r; 1881, p. 17; Fábrica. Libro Diario. 1882 (IG 57), p. 19; Fábrica. Libro Diario. 1883 (IG 58), p. 17; 1884 (IG 59), p. 17; y 1885 (IG 60), p. 16.

58 ACS. Fábrica. Cuentas. 1853-1858 (IG 579); Fábrica. Libro 17º. 1851-1855 (IG 552), 1855, f. 3r; 1856, f. 3r; 1857, f. 3r; Fábrica. Libro 18º. 1856-1861 (IG 553), 1858, f. 3r; 1859, f. 3r; Fábrica. Cuadernos de cuentas del veedor. 1851-1857 (IG 75), libro de 1855, f. 5r; libro de 1856, f. 5r; libro de 1857, f. 5r; libro de 1858, f. 5r.

59 ACS. Actas Capitulares. Libro 79. 1876-1882 (IG 634), Cabildo del 29 de octubre de 1878, ff. 192v-193r.

60 ACS. Actas Capitulares. Libro 79. 1876-1882 (IG 634), Cabildo del 8 de noviembre de 1878, ff. 195v-196r.

61 AHUS. Padrón: San Miguel, Salomé e San Bieito. 1858 (A. M. 987), f. 147r, en adelante, hasta: Padrón: San Miguel de Adentro. 1869 (A. M. 1049), f. 56r.

platero Nicolasa Pereiro Bermúdez[62], la tía paterna de Amalia Pereiro Calvo, quien se casará con Ricardo Martínez Costoya. Ambas relaciones pueden explicar no sólo porqué Ricardo se dedicó al arte de la platería, sino también pueden revelar cómo conoció a su esposa. Sin embargo, la relación entre Losada y Martínez más sólida y significativa, es que los hijos mayores del maestro, Benigno y Concepción, fueron los padrinos del bautismo de Ricardo en 1859[63].

La documentación catedralicia y las labores de José Losada para la fábrica

José Losada sustituye a Ruperto Sánchez como platero oficial de la fábrica tras la muerte de éste en octubre de 1853. Como era habitual en los plateros oficiales de la Catedral, éstos presentaban mensual o anualmente una serie de facturas detalladas donde se llevaba a cabo una relación de todas las piezas nuevas que habían realizado, así como el mantenimiento de las ya existentes. Estos últimos, trabajos de "limpieza", "blanqueamiento", "arreglo", "compostura", "refuerzo", "plateado" o "bruñido", le generaban importantes ingresos, y algunos de ellos son de gran envergadura, como la restauración de la gran lámpara de la capilla de Carrillo, que le reporta 11.525 reales[64]; o la puesta a punto de la capilla mayor de 1874, cuando se le pagan más de 5.300 reales por realizar diversas restauraciones en altares, rejas y púlpitos[65].

En cuanto a las piezas nuevas, sabemos que Losada realiza obras de todo tipo: cálices, bandejas, vinajeras, lámparas, incensarios, relicarios, palmatorias, candeleros, portapaces, cetros, broches de capa, etc. Cabe destacar la gran cantidad de bandejas que entrega nuevas, algunas de ellas ricamente decoradas según la descripción, y que desgraciadamente no se han conservado, seguramente por ser una pieza de uso corriente, y que era habitual renovar fundiendo ejemplares viejos.

Tampoco se han conservado ejemplares de uno de los tipos de pieza más característicos que realizan los plateros de la catedral de Santiago en el siglo XIX, llamados "cuadros de ofrenda", y que consisten en cuadros de madera de tamaño variable con la representación en plata del Santiago en la batalla de Clavijo o con la iconografía de peregrino. Servían al propósito de intercambio de regalos protocolarios con ciertas personalidades nobiliarias, eclesiásticas y del gobierno civil de la provincia[66]. Desgraciadamente, al estar pensados para regalar, sólo hemos encontrado uno que se conserva, propiedad de la Catedral, regalado al doctor Sánchez Freire en 1885, por examinar las reliquias apostólicas que acababan de aparecer en la expedición de López Ferreiro, y confirmar su autenticidad[67]. En dicho año se contabilizan en

62 AHUS. Censo. San Miguel de Adentro. 1877 (A. M. 1099), f. 149r.

63 AHDS. Santiago. San Miguel dos Agros. Libros sacramentales. Bautizados. 1857-1860 (leg. 15).

64 ACS. Fábrica. Facturas, recibos, cuentas varias. 1861-1868 (IG 1014, Caja A), septiembre 1862, data.

65 ACS. Fábrica. Facturas, recibos, cuentas varias. 1871-1876 (IG 1015, Caja B), separata de 1874, carpetilla de diciembre, recibo 13.

66 "[…] *los cuadros del Apóstol, obsequio del Cabildo a las personalidades oferentes en las diversas festividades de la Basílica* […]", F. BOUZA BREY, *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela, 1962, p. 22.

67 Además de la inscripción que aparece en el cuadro, podemos comprobar esta decisión del

las facturas de Losada diversos pagos por cuadros de ofrenda, con lo que encajaría perfectamente como obra suya[68].

En las empresas de obra nueva destacan los veintidós candeleros de bronce de 1863 por cuya hechura se le pagan 1.525 reales[69]; y sobre todo, la construcción de los cuatro mecheros y sus pedestales para el altar Mayor, una obra que se dilata durante los años de 1875 y 1877, y en la que Losada cuenta con un equipo de operarios a sus órdenes. El coste de esta obra, entre materiales y jornales, ascendió a la sorprendente cantidad de 53.496 reales los mecheros[70], y 15.466 reales los pedestales de cobre dorado[71].

Pese a lo prolífico de su carrera, siendo seguro el platero oficial de la fábrica que más piezas realiza para ella en el siglo XIX, sólo conservamos cinco obras en la colección de platería de la Catedral que están marcadas por él. Y si la figura de José Losada debe ser reivindicada, es como el autor de dos de ellas, que vienen a ser las dos obras de platería más importantes y conocidas de la fábrica, por el simbolismo intrínseco que encierran. Nos referimos al *botafumeiro* y la urna de los restos de Santiago que se veneran en la cripta jacobea.

El *botafumeiro*

El singular incensario que se balancea prendido de la cúpula catedralicia, ondeando a lo largo del crucero, para causar la admiración de los peregrinos y visitantes que acuden a la fábrica, bien merecería un artículo aparte[72]. No tenemos una fecha clara de cuando comienza a emplearse en la catedral esta curiosa pieza, de la que parece haber ejemplos anteriores en las catedrales de Ourense y Tui. Contamos con múltiples testimonios de viajeros y peregrinos que se sienten maravillados ante el espectáculo, cuya función primigenia tampoco tenemos del todo clara. El *botafumeiro* que *vuela* actualmente en la Catedral es obra de nuestro José Losada (lám. 1), y vino a sustituir uno de hierro que se encarga a principios del siglo XIX. Tradicionalmente se explica que las tropas francesas se habían llevado el ejemplar de plata

cabildo en ACS. Actas Capitulares. Libro 80º. 1882-1892, 27 de octubre de 1885 (IG 635), separata de 1885, sin especificar a quién se encargan dichos cuadros.

68 ACS. Fábrica. Cuentas. 1885-1887 (IG 584).

69 ACS. Fábrica. Facturas, recibos, cuentas varias. 1861-1868 (IG 1014, Caja B), febrero 1863, recibo 10.

70 ACS. Fábrica. Facturas, recibos, cuentas varias. 1871-1876 (IG 1015, Caja C), separatas de 1875 y 1876. Encontramos recibos correspondientes a cada uno de los meses en todas las carpetillas en la que se divide este legajo; y Fábrica. Cuentas. 1871-1880 (IG 582), carpetilla de "Fábrica, año de 1875". También aquí encontramos recibos correspondientes a todos los meses.

71 ACS. Fábrica. Cuentas. 1871-1880 (IG 582), carpetilla de "Junio de 1877", recibo 12.

72 No podemos dejar de mencionar los trabajos al respecto de diversos autores: J. CARRO GARCÍA, "O Botafumeiro da Catedral Compostelán". *Nós* nº 109 (1933), pp. 6-10; F. PACHO REYERO, "El botafumeiro de Compostela". *Iacobus* nº 15/16 (2003), pp. 451-480; J. VÁZQUEZ CASTRO, "El rey de los incensarios. Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del botafumeiro". *Abrente* nº 40-41 (2008-2009), pp. 149-189; J. VÁZQUEZ CASTRO, "Un delirio de grandeza en la Compostela medieval: haremos un incensario tan grande que nos tendrán por locos", en D. BARRAL RIVADULLA et. alt., *Mirando a Clío: el arte español, espejo de su historia*. Santiago de Compostela, 2010, pp. 1769-1801.

anterior, aunque no podemos afirmarlo[73]. Resulta extraña la falta de documentación sobre su encargo en el Archivo de la Catedral, de la que se quejan todos los historiadores que han tratado el tema. Neira de Mosquera, contemporáneo a Losada, lo fecha en 1851, y él debió conocer su factura ya que llega incluso a incluir grabados del ejemplar anterior[74].



LÁMINA 1. *JOSÉ LOSADA. Botafumeiro (1851). Catedral de Santiago de Compostela.*

73 F. PACHO REYERO, ob. cit., pp. 447-448.
74 J. VÁZQUEZ CASTRO, "El rey de los…" ob. cit., pp. 159-161.

Esta pieza es de latón plateado, y adopta la forma del tipo de incensario que José Losada empleará en otros ejemplos de esta pieza del tamaño habitual. Se basan en modelos característicos del siglo XIX, con una casca de tipo semiesférico y cuerpo del humo en curvatura cóncava. En este caso, el *botafumeiro* presenta un casco muy desarrollado en tamaño y un cuerpo de humo mucho más estilizado y dinámico que sus otros ejemplos, calado por líneas helicoidales. Presenta cuatro cadenas que lo unen al manípulo, formadas por treinta y dos eslabones cada una. En el anillo inferior presenta ocho tarjetas con símbolos compostelanos, alternando cruces de Santiago con conchas de vieira. El peso total de la pieza es de cincuenta y cuatro kilos y con las cadenas estiradas, posee una altura de un metro cincuenta centímetros, más diez de copete y argolla.

Existen otros dos ejemplares que podemos ver hoy en Compostela y que copian el modelo de Losada: aquél que regala la Hermandad Nacional de Alféreces Provisionales en 1971, conservado en la Catedral, y el que se exhibe en el escaparate de la Joyería Luis Villar en Rúa do Vilar, cerca de Platerías, realizado en 1965.

Pese a que esta pieza es desde luego única, y ni su función ni su tamaño son las que cabrían esperar de un incensario habitual, cabe la comparación con otros de nuestro platero. En las piezas conocidas, conservadas en San Martiño Pinario, San Bieito do Campo, Santa María de Dodro, Santiago de Arzúa y la Colegiata de Vigo, contamos con un mismo tipo que varía más o menos respecto al del *botafumeiro*. Los ornamentos mudan mucho en todos los ejemplos, haciendo gala de un amplio catálogo de motivos vegetales, florales y geométricos. Todos los mencionados, excepto el de Vigo y el *botafumeiro*, presentan tres grandes hojas de acanto que se superponen de manera ascendente al cuerpo del humo y al casco, retorciéndose hacia adentro y hacia fuera, consiguiendo un efecto muy barroco. Este tipo de recurso no es nada habitual, resultando hasta curioso.

La urna de las reliquias de Santiago Apóstol

La urna de Santiago (lám. 2) es sin duda su obra más importante y también la última. La noche del 28 de enero de 1879 se hallan los restos del Apóstol y los de sus dos discípulos, Atanasio y Teodoro, que llevaban perdidos en el subsuelo catedralicio desde que el arzobispo Sanclemente los escondiese en torno a 1589 por temor a los saqueos de las tropas británicas de Francis Drake. Resultaba así con éxito la excavación organizada por el fabriquero Antonio López Ferreiro, quien será el encargado de reconstruir la cripta con el sabor *románico-bizantino* acorde con los tiempos de Diego Gelmírez. De una de las más célebres empresas artísticas de este arzobispo, la *tabula retro altaris*, se tomará el modelo para realizar la urna argentífera, idea tras la que está sin duda el propio López Ferreiro. De esta manera el historiador enlaza la obra de la cripta con dos momentos clave de la historia de la Catedral: el primero, el propio siglo I, representado por los sillares originales romanos de los muros laterales. El segundo, el románico, la época de esplendor dorado de la fábrica, cuyo espíritu queda contenido en la bella urna de plata[75].

75 Sobre el tema de la segunda *inventio* del apóstol Santiago y la reconstrucción historicista de



LÁMINA 2. *TALLER DE JOSÉ LOSADA. Urna de las reliquias del Apóstol Santiago (1884-1891). Cripta de la catedral de Santiago de Compostela.*

En el archivo se conservan las facturas que se le van abonando a Losada, quien hasta diciembre de 1885 había percibido 88.500 reales para gastos[76]. La catedral entregó al artista, según lo había pedido el fabriquero, la plata que pudo facilitarle, procedente de "*alguna* [pieza] *vieja, que no tiene uso ni aplicación*"[77]. En las facturas también se reflejan gastos en madera, terciopelo, cajas de cristal para el interior y materiales de cerrajería[78]. En una hoja de cálculo que cierra la carpeta de facturas y gastos, aparecen varias sumas siendo la última la de 168.750,46 reales, suma a la que pudo ascender el coste total de la obra.

la cripta contamos con una gran cantidad de bibliografía, siendo la fuente fundamental para estudiarla la del propio historiador: A. LÓPEZ FERREIRO, *Altar y cripta del apóstol Santiago. Reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*. Santiago de Compostela, 1891. Recientemente hemos presentado en el congreso *Genius Loci; Lugares e significados*, celebrado en Oporto los días 20, 21 y 22 de abril de 2016, una comunicación con el título "*Locus Iacobi* o la cripta de la catedral de Santiago de Compostela y la urna de los restos del Apóstol: el núcleo sagrado de la basílica jacobea", que se publicará próximamente y que supone una recopilación del estado de la cuestión sobre el tema con nuestras propias aportaciones sobre el estudio de la urna en su contexto como obra fundamental de la platería compostelana del siglo XIX.

76 ACS. Fábrica. Obras de todo género en y para esta iglesia (IG 404). 1504-1907, carpetilla de: 1884-1888. "Gastos en la construcción de la urna de plata para guardar las reliquias del santo apóstol".

77 ACS. Actas Capitulares. Libro 80º. 1883-1892 (IG 635), Cabildo del 2 de agosto de 1884, sin foliar.

78 ACS. Fábrica. Obras de todo género en y para esta iglesia (IG 404). 1504-1907, carpetilla de: 1884-1888. Gastos en la construcción de la urna de plata para guardar las reliquias del santo apóstol".

La urna, de plata en su color, fundida y cincelada, fue realizada sobre modelos vaciados en madera por los escultores y ebanistas Ángel Bar y Manuel Corgo[79]. Posee unas medidas de 130 centímetros de ancho por 50 centímetros de alto y 70 centímetros de fondo. En la parte posterior de la tapa ostenta una inscripción: SE HIZO EN LOS TALLERES DE JOSÉ LOSADA / SANTIAGO / AÑO MDCC-CLXXXVI, y bajo ésta una pequeña estrella en relieve. Barreiro de Vázquez Varela se lamenta de que la inscripción aluda solamente a José Losada, y no tenga en cuenta a los demás artífices o al diseñador, López Ferreiro[80].

La decoración cubre el frente y ambos lados, y se organiza con una sucesión de arcos trilobulados que apoyan sobre dobles columnas de fuste liso y capitel vegetal. En el centro encontramos la *Maiestas Domini* guarnecida en una mandorla de faja lisa, con cinco estrellas a una parte y cuatro a otra. El Salvador se encuentra sedente en el trono, bendiciendo al mundo, con el libro en la otra mano. En cada uno de los vértices del rectángulo que cobija la mandorla se disponen los cuatro símbolos del Tetramorfos. A cada uno de sus lados se dispone una serie de ocho arquerías trilobuladas que se prolongan por ambos costados con cinco arcos en cada uno, haciendo un total de dieciocho arcos. Los arcos generan unas hornacinas cubiertas por campos de rombos que alternan en sus centros pequeñas estrellas y flores de lis picadas, un tipo de adorno que Ricardo Martínez Costoya repetirá para cubrir el asiento de la bandeja que se conserva hoy en la Catedral[81] y que presenta precisamente la urna de Santiago en su centro. En las enjutas de los arcos se dispone una flor cuadrilobulada alojada en un círculo de doble moldura, y sobre la arquería discurre una bella cornisa de adorno vegetal entrelazado. Las aristas de la caja están subrayadas por una columna mayor, que abarca el intercolumnio menor, las arcadas y la cornisa. También es lisa pero sencilla, con basa, plinto y capitel vegetal. La tapa a cuatro vertientes, con un sabor más paleocristiano que románico, se cubre con un fondo de escamas de pez y se delimita por una cenefa que entrelaza pequeñas flores. En el frente se dispone el crismón circunscrito por un contario de perlas, flanqueado a ambos lados por dos medallones con conchas compostelanas. En cada lateral se coloca un medallón con la estrella.

Las dieciocho figuras que enriquecen la urna tienen una cartela identificativa grabada con letra de estirpe medieval. A la derecha del Salvador encontramos a Santiago el Mayor, san Juan, san Mateo y san Teodoro. A su izquierda, san Pedro, san Andrés, san Pablo y san Atanasio. La parte lateral izquierda está presidida de nuevo por Cristo, al que acompañan san Pedro, santo Tomás, Santiago el mayor y san Bartolomé; y centrando el lateral derecho tenemos a la Virgen María con el Niño, María Salomé -madre de Santiago-, san Juan, san Simón Tadeo, Santiago el Menor y san Torcuato, uno de los siete varones apostólicos, supuestos evangelizadores de Hispania que seguían a Santiago el Mayor. Todos los apóstoles llevan libro, mientras que los personajes relacionados con Santiago llevan bordón de peregrino.

79 Ibídem.

80 Nos referimos a una referencia hemerográfica particularmente interesante por su contemporaneidad: B. BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, ob. cit., p. 217.

81 A. PÉREZ VARELA, *Vida y obra…* ob. cit., p. 52.

La serena simplicidad, los pliegues ondulantes y variados, los detalles de cenefas y dibujos de las ropas, la expresión hierática, la frontalidad y el código de posturas y miradas que sugiere un tímida interacción, nos remite al vocabulario *románico-bizantino* que López Ferreiro tanto quiso emular. Los modelos formales para las figuras de la urna tenemos que buscarlos en la maravillosa enciclopedia visual de obras maestras como es la propia Catedral. La copia más literal la supone el Pantocrátor, que deriva, como señaló Otero Túñez, de aquel proveniente de la crestería de la fachada del Tesoro, figura custodiada hoy en el museo catedralicio[82]. Barral Iglesias indicó que las características de esta pieza pétrea le hacían pensar en que estuviese reproduciendo un original de metal, por lo que este ejemplo de la urna estaría devolviendo el modelo a su material príncipe[83].

La urna apoya sobre una repisa broncínea íntegramente realizada por Ricardo Martínez Costoya con el bronce resultante de fundir la lápida del arzobispo Sanclemente, el mismo que había perdido las reliquias apostólicas en el siglo XVI, tomando como modelo formal un friso de la catedral de Grado, en Venecia, que Rafaello Cattaneo había publicado poco antes en *L'archittetura in Italia*[84]. La cara frontal se compone de once arquerías ciegas sostenidas por columnas torsas, en cuyos entrepaños se disponen bellísimas hojas de acanto silvestre, y en las enjutas de los arcos asoman puntas de hojas lanceoladas. Los laterales repiten la decoración, con siete arquerías en cada lado.

Según Barreiro de Vázquez Varela, el hecho de no disponer la Catedral de fondos suficientes para llevar a cabo la obra planteada en un principio, modificó el proyecto primigenio simplificando la decoración. Ésta debía cubrir por completo las columnillas y arcos, que en su aspecto final quedaron lisos. También estaría contemplado el dorado de todo este segundo cuerpo decorativo superpuesto: los elementos arquitectónicos y las figuras. El periodista se deshace en todo momento en halagos a la obra de Losada[85].

Otras piezas de José Losada para la Catedral

Las otras tres piezas marcadas por José Losada para la Catedral son una bandeja y dos cálices. Pese a que como hemos dicho, las cuentas catedralicias recogen la hechura de ricas bandejas decoradas, el ejemplo conservado es una sencilla pieza

82 R. OTERO TÚÑEZ, "La Edad Contemporánea", en M. LUCAS ÁLVAREZ (dir.), ob. cit., p. 393.

83 A. BARRAL IGLESIAS, "El descubrimiento del sepulcro del Apóstol Santiago en el siglo IX", en J.A. GONZÁLEZ GARCÍA (dir.), *El Apóstol Santiago y su proyección en la historia: 10 temas didácticos*. Santiago de Compostela, 1992, p. 392.

84 R. CATTANEO, *L'archittetura in Italia*. Venecia, 1889, p. 240.

85 "*Esta urna, no por la riqueza de la materia sino por su estilo y gran mérito artístico, deja señalada su época en honor de la orfebrería compostelana y de las personas que han intervenido en la dirección de sus planos*"; pero también su veracidad historicista: "*Todas las cuales figuras de correctos paños y pureza bizantina son copias de mérito, así como son también dignos de atención los diversos capiteles de caprichosos follajes y las grecas de la cornisa* [...] *Dentro de pocos años podrá hacer dudar á mas de un anticuario, que sino examina las fechas creerá hallarse delante de una obra del siglo XI* [...]". B. BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, ob. cit., p. 217.

de forma ovalada, asiento liso y borde rematado con una pestaña. No conservamos en iglesias parroquiales bandejas de José Losada más que las que componen dos juegos de vinajeras. Mientras que en el ejemplo de San Martiño de Porto el platero emplea un tipo de bandeja dieciochesca, de borde movido por un juego de curva-contracurva, las vinajeras de San Martiño de Bueu presentan una sencilla bandeja lisa que nos recuerda a la catedralicia.



LÁMINA 3. *JOSÉ LOSADA. Cáliz. Catedral de Santiago de Compostela.*

Los cálices vienen a contraponer dos tipos empleados por nuestro platero en otras piezas marcadas en parroquias gallegas. Ambos presentan la copa muy similar, pero pies y nudos diferentes, que fueron empleados por el platero en distintas ocasiones. El primero (lám. 3) presenta copa acampanada dividida por un filete con subcopa ampliamente decorada; profusión decorativa que se contagia al nudo periforme y al pie, formado por una pestaña de base sobre la que se alza la parte convexa, que se une al astil con una solución acampanada. La ornamentación se basa en motivos vegetales, entrelazados con vides y las conchas de vieira jacobeas. Se trata de un tipo de cáliz muy parecido en su estructura al conservado en Santa María de Vilariño, también de Losada.

Por otro lado, el segundo cáliz presenta una tipología de pie y nudo ampliamente empleada por nuestro platero, y que encontramos en ejemplos parroquiales como los de Santa María de Oín y San Martiño de Sobrecamiño. Tiene una decoración más sobria, aunque la copa subdividida con rosa decorada es muy similar al anterior ejemplo. El nudo es propio de mediados siglo XIX compostelano, y se basa en una estructura de nudo campaniforme pero que se ha estrangulado ampliamente en su parte media, dividiéndose en dos: una parte inferior esférica y una parte superior a modo de moldura saliente, ambas decoradas. El pie organizado en tres molduras, presenta la intermedia ornamentada con tarjetillas vegetales. Ese tipo de pie será muy repetido por su discípulo Ricardo Martínez Costoya en múltiples piezas de su catálogo.

Otras obras de José Losada para parroquias gallegas: en torno a la definición de un estilo ecléctico

Dentro de los ajuares de platería de las parroquias gallegas, hemos identificado hasta la fecha unas veintiocho piezas del platero. Tipológicamente, contando con las cinco de la Catedral, nos encontramos con: siete cálices, seis incensarios, tres navetas, tres cruces procesionales, tres parejas de vinajeras -dos de ellas con salvilla-, dos custodias, una bandeja, un copón, una tiara, y la urna. Ya hemos comentado incensarios y cálices en relación a las piezas conservadas en la Fábrica. Con respecto al resto de tipos, cabe destacar la variedad de recursos de nuestro platero, tanto formales como ornamentales, dentro de un juego de combinaciones de distintos elementos historicistas que caracteriza el eclecticismo de los plateros de la época.

Por ejemplo, las navetas conservadas en San Martiño de Bueu, Santa María de Dodro y Santiago de Arzúa presentan una riqueza decorativa de gran diversidad entre ellas, mezclando motivos vegetales, flores, campos de plumaje, escamas de pez, rocallas y colgaduras anudadas recreando elementos textiles. Sus cruces procesionales de Santo Tomé de Sorribos y Santiago de Arzúa adoptan una solución decimonónica muy propia de su autoría, con brazos rectos y anchos rematados por tarjetas mixtilíneas, con haces de rayos en las intersecciones centrales, decoradas con guirnaldas clásicas que se anudan y entrelazan orgánicamente con palmas, flores, formas geométricas y cabezas de angelitos. Mientras, la cruz de San Tirso de Cospindo responde a formas rococó que nos transportan a tiempos dieciochescos.

La riqueza y estructura calada y totalmente decorada de la custodia de sol de Santo Tomé de Sorribas, que mezcla elementos del XVIII con algunos propios del XIX, contrasta con la sobriedad del ejemplo de San Esteban de Beade. Las vinajeras de San Martiño de Porto, San Bieito do Campo y San Martiño de Bueu también responden a tipos muy diferentes, con distintos perfiles y soluciones de asa y pico, combinando elementos del XVI al XIX con soluciones originales como la forma de cuerno de la abundancia que adoptan las asas de los ejemplares mencionados en primer lugar.

Podemos decir que la ciudad de Santiago de Compostela se forja al calor de un acontecimiento religioso único, en cuya espina dorsal tanto urbanística como devocional, la propia Catedral, contamos con una colección de platería que en muchos aspectos todavía está por descubrir. El vaciado exhaustivo de los archivos, en especial de las cuentas catedralicias, el análisis de las piezas conservadas, y la comparativa con las numerosas piezas con las que contamos en parroquias esparcidas por toda la geografía gallega, son fundamentales para reconstruir los trabajos de los plateros de la catedral de Santiago. Esto debe ir unido no sólo una labor catalográfica de las piezas, que desde luego es necesaria, sino también a un estudio integral del gremio de los plateros en toda su historia, y a la reconstrucción de sus biografías, a través de los instrumentos y fuentes que hemos citado en nuestra introducción. De este modo podremos rescatar del olvido al arte de la platería compostelana, tan fundamental para entender la historia de la ciudad, y con un potencial artístico envidiable, que hasta ahora la historiografía del arte no se ha decidido a reconocerle.

El esplendor de la Liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (III)

MARÍA ÁNGELES RAYA RAYA
ALICIA CARRILLO CALDERERO
Universidad de Córdoba

En 2013 publicábamos la primera entrega del Inventario de 1704 de la Catedral de Córdoba. En aquel momento expusimos todos los problemas que suscitaba su estudio, ya que comienza en 1704, pero durante muchos años sirvió como base de todos los cambios que se iban produciendo en el Tesoro catedralicio de tal manera que, como ya se indicó, hay anotaciones de diferentes grafías y con distintos tipos de tintas[1], sirviendo de punto de partida del nuevo que se hace en 1762. Ahora abordamos la tercera y última parte de este inventario donde pretendemos terminar de valorar su importancia y la cuantía de la platería cordobesa en el siglo XVIII.

Comienza esta tercera parte con las piezas de altar y pontificales, siendo los cálices los primeros enumerados, recogiendo catorce con sus patenas; de ellos son muy pocos los que se salvaron de ser destruidos para ser consumidos para una custodia. Eran piezas de gran importancia identificadas con los escudos de los obispos que los donaron, don Martín de Mendoza, don Francisco Pacheco, don Fernando de la Vega, don Antonio de Valdés, Fray Diego de Mardones, Fray Alonso de Salizanes, el Exmo. Sr. Cardenal don Pascual de Aragón, Arzobispo de Toledo, arcedianos Simancas, Gonzalo Flores de Carvajal, el canónigo don Alonso Fausto Terrero Valderrama. Con el número cinco se identifica el cáliz del obispo Fernando de la Vega

1 M.A. RAYA RAYA y ALICIA CARRILLO CALDERERO, "El esplendor de la Liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013 pp. 421-443. IDEM, *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 459-476.

realizado en oro y piedras. En el inventario hay una nota que dice "*es el de Cellini*", lo que viene a indicar que ya en el setecientos lo consideraban pieza de gran valor. Este cáliz fue estudiado por primera vez en 1973[2], aunque anteriormente había sido expuesto en la Exposición en honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada en Madrid en 1955. Ortiz Juárez lo fecha en 1581, indicando que es de autor anónimo aunque por las labores de esmalte puede atribuirse a Rodrigo de León. Carece de punzones[3].

Al igual que el cáliz, la patena es fundamental en el uso litúrgico y las mismas disposiciones rigen tanto para aquel como para ésta. Su uso es antiquísimo y de ella hacen mención las primeras liturgias[4]. Eran objetos de ornamentación y con frecuencia las antiguas patenas tenían adornos en relieve, como la imagen de Jesús, una mano bendiciendo, una cruz o símbolos religiosos. Las patenas descritas en el inventario eran lisas y no tenían ningún elemento ornamental. Actualmente las patenas que se conservan no responden a la descripción que se hacen de ellas en el registro y todas con probabilidad fueron fundidas o utilizadas en otros menesteres.

Se sigue con los hostiarios, descritos como cajas para guardar las hostias no consagradas, si bien en el inventario se le da el uso de guardar y portar las formas para la comunión. Se recogen tres, dos de ellos responden a formas redondeadas mientras que el tercero tiene pie, formando parte de los conocidos como píxide. Probablemente se conserven en la cámara acorazada, a la que no hemos podido acceder, sí confirmamos que en el Tesoro no se hayan expuestos.

Continúa con la relación de los portapaces, mandados usar por el Papa León II en el año 683 para dar la paz en la Misa a todos los que asistiesen[5]. Recoge seis portapaces, cinco de ellos de plata y plata sobredorada, figurando dos de ellos en el inventario de 1515, y los otros tres en el de 1628. De los dos primeros, uno fue realizado en el obispado de don Martín Fernández de Angulo es el que lleva su escudo y representa la Asunción de la Virgen a los cielos; éste forma pareja con el que personifica a la Virgen con su hijo en brazos y lleva el escudo del cabildo Catedralicio, lo que expresa que se hizo en sede vacante[6]. En la clasificación de 1628, además de los anteriormente citados, se registran el portapaz de los Reyes Magos[7] y los dos del

2 D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1973, pp. 49-50.

3 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis.* Córdoba, 1993, p. 78. Copian lo anteriormente dicho. M. NIETO CUMPLIDO, *La Mezquita Catedral de Córdoba.* Córdoba, 1998, p. 642.

4 E. CIRERA Y PRAT, *Razón de la liturgia católica o sea explicación historicoteológica de los ritos de la Iglesia.* Barcelona, 1929, p. 148.

5 J. DE ARFE Y VILLAFAÑE, *Varia commesuración para la escultura y arquitectura.* Madrid, 1585. Edición Facsímil de 2003, p. 271.

6 Han participado en diversas exposiciones: Madrid, 1955, Córdoba, 1973, 1992, 1993. M.A. RAYA RAYA, "La Catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones a cerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 635-642.

7 Es una pieza de gran calidad que formó parte de la exposición celebrada en Madrid en el 2000, *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Fue estudiada por R. Sánchez-Lafuente. También por M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010.* Murcia,

Duque de Segorbe[8], junto con el que había donado don Juan de Mora que es recogido como portapaz de ébano[9]. Concluye el apartado aludiendo a unos portapaces de azabache con figuras, que dice están cumplidos. De ellos no sabemos nada.



LÁMINA 1. *Broncha de Ntra. Sra. de la Asunción, de plata dorada. Primer cuarto del siglo XVIII. Tesoro de la Catedral de Córdoba.*

Otros objetos que están atesorados son las bronchas o pectorales de plata, piezas que lucían los prelados sobre el pecho sujetas por una cadena de oro y que usaban en los ejercicios eclesiásticos y fuera de ellos. Son tres las insignias que están perfec-

2010, p. 650.

8 Estos portapaces han sido estudiados en diversas ocasiones pero queremos destacar el trabajo realizado por M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral Cordobesa". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 121-126. Se trata de un estudio de investigación profundo en el que se consultan los archivos pertinentes para no dejar ningún cabo suelto.

9 Nosotras tuvimos la gran suerte de poder identificar el portapaz regalado por don Juan de Mora y descubrir que estaba punzonado por Rodrigo de León. M.A. RAYA RAYA y A. CARRILLO CALDERERO, "Una obra desconocida de Rodrigo de León en el Tesoro de la Catedral de Córdoba", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011.* Murcia, 2011, pp. 433-449.

tamente descritas, pero que llevan anotada la suerte que corrieron ya que se consumieron y con ellas se hicieron dos bronchas, una con la Asunción de Nuestra Señora y la otra con un San Pedro[10]. En el Tesoro están depositados estos dos distintivos y llevan unas cartelas con la inscripción "*pectoral de capa. Autor anónimo cordobés. Material, oro, plata y pedrería. Fecha: 1733-1765*". La Asunción está representada en el centro de una medalla circular con la vista mirando al cielo y sostenida por ángeles. Rodea esta composición una orla de ornamentación floral enmarcando piedras en las que destacan las esmeraldas. La broncha de San Pedro tiene forma de corazón y el titular aparece de tres cuartos y llevando barba, la orla que lo rodea muestra decoración floral y piedras (lám. 1). Deducimos que debieron de hacerse en los primeros años del setecientos.

Siguen las piezas de altar con los ciriales que son los candeleros que llevan los acólitos en las Misas solemnes, cuando salen los ministros al altar, cuando se canta el Evangelio y al terminar la Misa. Se usan en las procesiones al lado de la cruz. Hay tres pares, de los que sólo hemos podido identificar el reseñado con el número uno. Son de gran calidad, tienen punzones pero creemos que no son piezas cordobesas (lám. 2).

Se conservan los pares de cetros reseñados con el número uno y dos. Son piezas magníficas, cuya cabecera corresponde al siglo XVI mientras que los cañones debieron de ser renovados en el siglo XVIII. El número tres no lo hemos podido encontrar así como los enumerados con el cuatro, cinco, seis y siete; no significa que hayan desaparecido, puede que estén guardados.

En la relación con los cetros han colocado las varas del palio, siendo en total ocho piezas de gran importancia. Si están expuestas en el Tesoro y, a excepción de la vara que va a la cabeza, son obra del siglo XVII, con 12 cañones y trece nudetes, más los regatones, ornamentadas con incisiones geométricas. Hay además otra vara que sirve de guión que remata con una cruz.

Elementos y utensilios sagrados

Dentro de este apartado está la relación de incensarios, navetas, cucharas, vasos y crismeras. El uso del incienso en la Iglesia Católica se remonta a sus principios, se usaba como incensario un simple vaso o cazuela de materia ordinaria o preciosa. Será en el siglo IV cuando se comienzan a hacer incensarios semejantes a los actuales[11]. Cuando se lleva a cabo la relación de los incensarios percibimos que hay cuatro pares y que son nuevos, indicando que "*se hicieron de dos antiguos de plata y que fueron pesados y hechos por Alonso de Tapia*". Los incensarios que hay en la actualidad no se corresponden con estos, circunstancia que impide conocer la obra de Alonso de Tapia[12].

10 Archivo de la Catedral de Córdoba (en adelante ACC). Caja 142, *Inventario 1704*, s/f.

11 E. CIRERA Y PRAT, ob. cit., p. 273. Un ejemplo de la antigüedad de estos utensilios lo podemos ver en San Vital de Ravena, donde se ve un incensario con cuatro cadenas.

12 Estos incensarios fueron desbaratados y vueltos a hacer y estaban en muy mal estado según consta en una nota marginal.



LÁMINA 2. *Cirial de plata y plata dorada. Siglo XVII. Tesoro de la Catedral de Córdoba.*

Prosiguen con las navetas, utensilio que sirve para contener el incienso y que suele tener la forma de una navecilla o naveta. La primera citada fue donada por don Pablo de Laguna y servía en el Sagrario, cambiándola por otra que fue consumida para una custodia. La otra naveta a la que hace referencia fue consumida para otras navetas que son recogidas en el inventario de 1762.

El día 3 de julio de 1714, siendo obrero mayor don Juan de la Cruz Jimena se hicieron dos nuevas navetas con la forma que estaba de moda entonces, que eran barquillas con cuatro figuras de bichas, y una figura encima y otra en la tapa. Estas navetas fueron realizadas por Alonso de Tapia y se consumió para ellas la naveta señalada con el número cuatro. No las hemos podido localizar.

Entre los vasos sagrados están las vasijas de los santos óleos y las crismeras; los vasos son pequeños, ordinariamente de plata, con una cubierta en la que a veces suele llevar adherida una espátula con la que se colocan las gotas de los santos óleos. La primera descrita debió de ser de gran calidad, ya que fue donada por el obispo Pazos; leyendo su descripción no hemos localizado ninguna que se le asemeje. La número dos se describe como una crismera formada por tres frascos de plata, con sus asas y tapaderas que se conserva en la parroquia del Sagrario.

Tenía la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII cuatro lunetas, que se pusieron en el nuevo inventario con las custodias; no están detalladas. Las dos primeras especificadas eran iguales y estaban guarnecidas con rayos orlados de granates por ambas partes y se empleaban para renovar el depósito del Santísimo Sacramento en el altar mayor. La detallada con el número dos fue consumida para una custodia al igual que la cuatro. La descrita en el número tres se conserva actualmente; fue realizada en los primeros años del setecientos y es de plata sobredorada, con piedras muy variadas y luce todos los años en la procesión del Corpus Christi. Es una pieza de mucha calidad.

En el seguimiento de este inventario se anotaron los báculos que en este momento guardaba el Tesoro catedralicio. Son curiosos los comentarios que hacen acerca de ellos, si consideramos que es una insignia de poder al igual que los cetros; su uso se remonta a los primeros años del cristianismo. Recoge cinco entre báculos y cetros, indicando el estado de conservación y quien lo utilizaba. Con el número uno se comenta un báculo de azófar, esmaltado en azul, que se empleaba en los entierros de los prelados, señalando que es de muy poca valía. El segundo es una vara de plata que servía para echar el compás en el coro; el tercero era utilizado por el maestro de ceremonias. El cuarto era un báculo que procedía del pontifical de don Antonio Valdés y el quinto lo dio fray Alonso de Salizanes. No conocemos que suerte han corrido.

El uso de la campanilla es muy antiguo entre los pueblos; se usa para llamar la atención de los fieles y para hacer señales en el coro. Su uso muy reiterativo contribuye a que sean piezas muy maltratadas y que se tengan que renovar con frecuencia. Lo mismo ocurre con las palmatorias.

Lámpara

De las muchas lámparas que debió tener la Catedral sólo aparece la gran lámpara que don Cristóbal de Lobera regaló para la capilla mayor, según se recoge en

el inventario de 1628. Está muy bien descrita y se anota que se han hecho diversos aderezos por la Fábrica y que ha cambiado su peso[13]. Ha sido muy estudiada como pieza importante de la platería cordobesa. Es obra de Martín Sánchez de la Cruz. La lámpara se colocó en vísperas de Nuestra Señora en septiembre de mil seiscientos y veinte y nueve años, siendo obrero mayor el licenciado Antonio Torralbo de Lara, canónigo.

Monedas de plata

Por primera vez aparecen citadas estas monedas de plata, puesto que en los inventarios anteriores no se aluden a ellas; es en el inventario de 1704 donde están catalogadas, a pesar de que hay autores que las sitúan por primera vez en el *Inventario de 1762*[14]*.* Se catalogan cuarenta y ocho monedas de plata que se empleaban, según indican, los día que había ofertorio en el altar mayor. En origen eran cincuenta ya que se habían perdido dos, que pesaban dos onzas, por lo que el peso total de las cuarenta y ocho eran dos marcos y dos onzas; estas piezas han llegado hasta nuestros días, son redondas y llevan en cada una de sus caras las representaciones de la Asunción de María, en alusión a la titular del templo, y el anagrama de la Catedral de Córdoba: la torre rodeada de los torreones exteriores.

La simbología de estas monedas aludía a los óbolos que entregaban los canónigos el Viernes Santo en recuerdo del óbolo de San Pedro; tenía un valor testimonial y la ofrenda real era entregada para sostenimiento de Tierra Santa[15].

Arca

Poseía la iglesia de Córdoba un Arca de madera cuadrada forrada en terciopelo carmesí y con chapado de plata, que se utilizaba en el Monumento de Semana Santa. Debió ser una pieza espectacular que llevaba el escudo de fray Diego de Mardones; dentro tenía diez láminas con diez apóstoles. En 1700 había perdido algunos de los adornos que llevaba y las chapas de plata estaban levantadas.

Atriles

No se puede determinar cuándo se inventó el atril tal y como hoy lo conocemos, probablemente surgiera cuando el libro adquiere su estructura actual. Se describen siete atriles, algunos de cierta antigüedad pero de ellos los más importantes por sus características, por su belleza e iconografía son los que donó el racionero Antonio

---

13 ACC. Caja 142, *Inventario 1628*, f. 160. La que había anteriormente se consumió, por no estar para servir, en el adorno que se hizo en el Arca del Santísimo.

14 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 72. Omiten, no sabemos por qué, el inventario que estamos estudiando; ignoramos si no lo conocían en el momento de su publicación, dando como primicia las monedas de plata en el inventario antes citado.

15 Sobre estas monedas de ofrenda ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001, pp. 151-152.

de Murillo, siendo realizados por Pedro Sánchez de Luque. Han formado parte de diversas exposiciones y se ha escrito mucho sobre ellos[16].

Termina el inventario con una serie de objetos como acetres e hisopos y aras guarnecidas, son de poca importancia y estaban muy deteriorados.

Apéndice documental

Documento 1

Córdoba. 1704. Mayo 7.
Inventario 1704.
ACC. Legajo 143.

Continuación:

Fol. 16r

"*CALICES Y PATENAS DE ORO, PLATA*

1.- Tiene esta Santa Iglesia diferentes cálices de oro y plata; entre estos, uno sin patena cincelado con cuatro evangelistas en la copa y en el pie cuatro historias de la Pasión y en la manzana cuatro óvalos; pesa seis marcos, y dos onzas, sirve de pie a la custodia de cristal que se menciona en la partida del número 21 - de los relicarios, anotase así para mayor claridad.
6 marcos, 2 onzas[17].

2.- Otro cáliz de plata dorado que lo hubo de esta Santa Iglesia del Pontifical del Sr. Don Martín de Mendoza, obispo que fue de Córdoba, con sus armas, y en algunas partes tiene insignias de la Pasión y cuatro serafines, tiene su patena y pesan ambas piezas cinco marcos y tres onzas.
5 m y 3 onzas.

3.- Otro cáliz labrado a lo romano, el pie cincelado, de figuras y toda la copa de oro, y cuatro cartelas relevadas y esmaltadas de colores y otras cuatro piezas que las abrazan con la tarjeta y unos óvalos de rojo en medio, y cuatro perlas, en lo alto de las cartelas, con su patena: dio la a esta santa Iglesia el Señor Arcediano de Simancas, pesa 8 marcos, y cuatro onzas, con otras sesenta y cinco piezas de oro repartidas, en las demás partes del dicho cáliz en esta forma, ocho letreros y cuatro óvalos de rojo y cuatro con las armas del señor obispo de Cartagena, y otros dos esmaltes grandes, en

16 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 61, M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Pedro Sánchez de Luque. Atriles", en *El fulgor de la plata.* Sevilla, 2007, p. 282.

17 Al margen izquierdo: *Este cáliz esta puesto en la partida de custodias de mano, y en el inventario nuevo se quita de esta partida por no estar en uso el cáliz.* Al margen izquierdo en relación con la patena: *Consumida para una custodia.*

que está el nombre de Jesús, y una cruz esmaltada de rojo y colores y cuatro esmaltes grandes con sus esmeraldas finas y dos diamantes de lámina; que por todas partes son veinte y cuatro piezas; las cuales están en la primera parte del pie. Ítem otras diez y seis piezas en el gollete de él, que son cuatro, de rojo de tres en tres y otros cuatro que van en los cartuchos y cuatro engastes chicos, con dos esmeraldas finas, y dos diamantes de la china, y cuatro recuadros con insignias de la Pasión. Un bocel grande, esmaltado de colores, y otro medio bocel, dentro de la misma caña. Y en la manzaneta, otras diez y seis piezas, que son cuatro óvalos, con insignias de la Pasión y otros cuatro esmaltados de colores y cuatro estrías de esmaltado en blanco, y cuatro gallones, de tres, en tres, de rojo; más un bocel esmaltado de colores y otros dentro de la media caña, y una faceta en el nudete alto, con cuatro ovalillos largos de rojo, soldados en la faceta. Y habiéndose reconocido dicho cáliz le falta cuatro perlas, un gallón de los tres de la manzaneta; dos biseles y cuatro esmaltes pequeños en la copa.

8 onzas, 4 marcos[18]*.*

4.- Otro cáliz liso, todo torneado, y dorado sin patena, que hubo esta Santa Iglesia del Pontifical de Sr. Don Francisco Pacheco, obispo que fue de esta ciudad. Es antiguo con una manzanita redonda, y pesa cuatro marcos y cuatro onzas.

4 marcos y 4 onzas.

5.- Tiene esta santa Iglesia, un cáliz grande con su patena de oro fino, con ocho esmeraldas en el pie, y copa; el cual dio a esta santa iglesia el Sr. Don Fernando de la Vega, obispo que fue de Córdoba, que pesa con la madera que tiene dentro, siete marcos; este cáliz tiene el revés del pie de plata sobredorada, y se ha hecho nueva, una patena pequeña con su reasa que se entra dentro de la copa, y sirve el Jueves Santo para encerrar el Santísimo Sacramento, y pesa la patena cuatro onzas y todo siete marcos y cuatro onzas.

7 marcos y 4 onzas[19]*.*

6.- Un Cáliz todo dorado y cincelado, de imaginería y en la sobre copa ocho piedras y ocho rosetas de oro, esmaltadas y que dio a esta santa iglesia el señor Arcediano Don Gonzalo Flores de Carvajal que con la patena dorada, que se le aplicó, pesa cuatro marcos y cuatro onzas y se advierte le faltan todas las rosetas y piedras.

4 marcos 4 onzas.

7.- Otro cáliz dorado con doce cristales en la copa, pie y nudete, el cual con otro fue hurtado y después restituido, sin patena según consta de inventarios antiguos, pesa cuatro marcos, cuatro onzas, y cuatro reales de plata.

4 marcos, 4 onzas 4 reales de plata[20]*.*

18 Al margen izquierdo: *Consumido para una custodia*.

19 Al margen derecho: *Es el atribuido de Cellini*.

20 Al margen izquierdo: *Consumido para una custodia*.

8.- Otro cáliz de plata antiguo[21]*, con su patena, y en ella unas armas de los Toledos, el cual fue de el Pontifical de el sr don Fray Diego de Mardones, obispo que fue de Córdoba; pesa cuatro marcos, una onza y cuatro reales de plata*[22]*.*

4m 1 onza 4 reales.

9.- Dos patenas de plata doradas, que sirven de dar la paz a los capellanes, en el coro, que se hicieron nuevas de las antiguas, que tenía esta Santa Iglesia, pesan dos marcos y dos reales.

2 m y 2 r.

10.- Otro cáliz con su patena, todo dorado y picado de lustre, el cual tiene en el pie nudetes y copa diez y seis esmaltes, toco a esta Santa Iglesia de el Pontifical de el Sr Don Antonio de Valdés, pesa cinco marcos, siete onzas y cuatro reales de plata.

5 marcos, 7 onzas y 4 r.

11.- Otro cáliz con su patena, todo dorado, con encontados en su sobre copa y sobrepuestos, que los hubo esta santa iglesia de el Emo Sr Cardenal Don Pascual de Aragón, Arzobispo de Toledo, pesa siete marcos y un real de plata.

7 m y 1 r.

12.- Otro cáliz de plata sobredorado, liso, con su patena, que lo hubo esta Santa Iglesia del Pontifical del sr don fray Alonso Salizanes, obispo que fue de Córdoba, pesa cinco marcos cuatro onzas seis reales de plata.

5 marcos, 4 onzas y 6 r.

13.- Otro Cáliz de plata, con su patena dorada, por de dentro y un platillo, en medio de la copa dorada, por de dentro y por de fuera, y lo restante de el embasamento, sobre la copa, y pie, y blanco, y bruñido, y el pie se compone de tres figuras, San Pedro, san Pablo y San Andrés, todas con sus insignias y entre medias, tres ángeles, solas, todas de relieve, y en el hueco sobre puesto otras tres figuras, la una del señor Resucitado, la otra de Nuestra Señora, y la otra de San Juan, y entre medio otros tres ángeles, todo de relieve, y en la sobre copa, tres ángeles y tres niños, también de relieve, el cual por cláusula de el testamento bajo cuya disposición murió, el señor don Alonso Fausto Terrero Valderrama, canónigo que fue de esta santa iglesia, dejo a esta sacristía y pesa cinco marcos, tres onzas y tres reales de plata.

5 m, 3 on 3 r[23]*.*

14.- Otro cáliz pequeño con su patena dorada que dio a esta santa iglesia de el pontifical de el sr don fray Alonso de Salizanes, obispo que fue de Córdoba, pesa tres

21 Al margen superior izquierdo: *Esta en la capilla de Villaviciosa*.

22 Nota: *Este cáliz está en la Capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa, sirve en el altar de San Fernando, se le mudo la patena y la que tenía con las armas de los Toledos, se llevo para hacer la renovación en el altar mayor*.

23 *Se desbanco la parte ampliada que se hizo lisa sobredorada la hoja. Consumido para una custodia*.

marcos, dos onzas y siete reales.
3 m, dos onzas y 7 reales[24].

HOSTIARIOS DE PLATA

1.- Un hostiario de plata dorado y torneado que tiene unos picados de bruñido, que lo hubo esta iglesia de el pontifical del Ilustrisimo Sr. Don Martin de Mendoza, obispo que fue de Córdoba, pesa dos marcos y dos onzas.
2 marcos y 2 onzas.

2.- Otro hostiario de plata dorado, que sirve para las formas, cuando hay comunión pesa dos marcos y dos onzas. Y habiéndose reconocido, se hallo, que este hostiario con su tapa, esta aplicado para el depósito del Santísimo en el altar mayor, donde está de ordinario.
2 marcos y 2 onzas.

3.- Un vaso de plata para las formas todo dorado y picado de lustre, con su pie; tiene en el cuerpo cuatro esmaltes y en la copa una cruz y otros cuatros esmaltes; toco del pontifical del señor Don Antonio de Valdes, obispo que fue de Córdoba, pesa tres marcos, dos onzas y cuatro reales de plata[25].
3 m, 2 onzas y 4 reales.

PORTAPACES DE PLATA, EBANO Y AZABACHE

1.- Un portapaz de plata dorado, con una imagen de nuestra señora, y en medio tiene una piedra y las armas de la iglesia y un jaspe con una cruz; pesa seis marcos, tres onzas, y cuatro reales de plata.
6 m, 3 onzas y 4 r.

2.- Otra portapaz de plata dorado, que tiene la imagen de la Asunción de Nuestra Señora, y en medio un jaspe con una cruz, y las armas de la iglesia, pesa seis marcos, tres onzas y cuatro reales.
6 m, 3 onzas y 4 r.

3.- Otro portapaz de plata dorado, labrado a lo moderno, con la historia de los reyes, la Anunciación encima y las armas de la iglesia, y una piedra colorada, pesa cuatro marcos, dos onzas y dos reales de plata.
4 m, 2 on y 2 r.

4.- El Señor Duque de Segorbe marqués de Comares dio a el cabildo de esta santa iglesia dos portapaces, en satisfacción de haber enterrado el cuerpo de el Sr Don Luis de Córdoba, Marqués de Comares, su padre. Y el dicho cabildo hizo gracias a esta

24 *Consumido para una custodia.*
25 *Sirve este vaso, para cuando se da la Sagrada Comunión, en el altar mayor.*

sacristía de dichos portapaces; los cuales tiene las armas de dicho señor duque a las espaldas, un letrero que dice: como los dio al cabildo; son de plata dorados, y tiene las harejas todas de oro, esmaltado y dos cruces de oro, cada una, con cinco dobletes blancos, y en la una, una esmeralda, y en la otra, un granate, pesan de oro y plata, diez y seis marcos, cinco onzas y dos reales de plata.

16 m 5 onzas y 2 r.

5.- Otro portapaz de ébano, con el descendimiento en la cruz, en una chapa de plata, y dos columnas de plata, y dos frisos esmaltados de oro, con su funda; diolo a esta santa iglesia Don Juan de Mora, capellán que fue de la Sangre, y la plata que tiene pesa dos marcos y una onza.

2 marcos y 1 onzas.

6.- Ítem tiene esta dicha sacristía por sus bienes, tres portapaces de azabache, todos de imaginería, los cuales se hayan cumplidos.

BROCHAS O PECTORALES DE PLATA

1.- Una broncha de plata dorado, que tiene una imagen de la Asunción de nuestra Señora, orlada de piedras, la cual tiene las armas de el Señor Don Iñigo Manrique, obispo que fue de esta ciudad; pesa 2 marcos, 3 onzas y 5 reales de plata.

2 marcos, 3 onzas y 5 reales[26]*.*

2.- Otra broncha de plata dorada, con esmalte reportado, con la Salutación y unas rosas sobrepuestas y se advierte, le faltan dos. Y pesa, como hoy esta, un marco, tres onzas y seis reales[27]*.*

1 m, 3 onzas y 6 reales.

3.- Otra broncha de plata dorada; la cual tiene dos zafiros, dos amatistas, y cuatro aljofares, con un jaspe, con una cruz en medio: fáltale un aljófar y pesa como está dos marcos, dos onzas y tres reales de plata.

2 m, 2 onzas y 3 r.

Consumida

CIRIALES DE PLATA

1.- Dos ciriales de plata grandes retorcidos que cada uno tiene seis cañones con seis nudetes dorados y una bola en medio con sus óvalos de plata dorados, y en la cabeza tiene cada cirial, cuatro serafines grandes y cuatro pequeños, de plata sobredorados, y se advierte, que reconocidos dichos dos ciriales por el año pasado de 1700 - consta tener tan solamente seis serafines grandes y pequeños, y a el uno, le falta, uno peque-

26 *Estas tres bronchas se consumieron y con ellas se hicieron dos bronchas, una con la Asunción de Nuestra Señora y la otra con un San Pedro, como consta de recibos que están en el libro de consumo.*

27 *Consumido.*

ño; pesan de plata treinta y ocho marcos, cuatro onzas y cuatro reales de plata.
38 m, 4 onzas y 4 r.

2.- Otros dos ciriales de plata grandes, con dos cañones torcidos, y seis nudetes, y las cabezas labradas, y en ellas, cuatro cartelas, y otras cuatro arriba, de dos en dos: pesan de plata solamente cincuenta y ocho marcos, cinco onzas, y dos reales de plata, Y las astas de madera y los regatones de bronce, que tienen pesan catorce marcos y dos onzas
58 marcos, 5 onzas y 2 reales.
Bronce 14 marcos y 2 onzas.

3.- Otros ciriales ricos de plata blancos, y dorados, y las cabezas doradas en parte, con seis cañones y seis nudetes dorados y cuatro cartelas doradas en las cabezas y otras cuatro, de dos en dos, más arriba, también doradas y cuatro óvalos dorados y labrados: pesan de plata tan solamente sesenta y cinco marcos, y cuatro reales de plata y las astas de madera, y regatones de bronce, que tienen pesan dos marcos, seis onzas y cuatro reales de plata.
Bronce 2 marcos 6 onzas 4 reales.
65 m. 4 r.

CETROS DE PLATA

1.- Dos cetros de plata, que cada uno tiene ocho cañones, y ocho nudetes dorados en parte y las cabezas labradas a lo romano, están armados sobre madera, y se advierte que a cada uno le falta un marmolito; pesan ambos como están treinta y dos marcos.
32 m.

2.- Otros dos cetros más pequeños, que cada uno tiene seis cañones, y seis nudetes labrados a lo romano, y dorados, con unos apóstoles y ángeles por remates, que ambos pesan con madera y regatones, veinte y cinco marcos, y dos onzas[28].
25 m 2 onzas.

3.- Otros dos cetros, que dicen terceros, que tiene cada uno ocho cañones y nueve nudetes, todo de plata y las manzanas redondas de pilares y chambranas doradas, pesan con la madera y regatones 23 marcos y cuatro onzas.

4.- Otros cuatro cetros nuevos de plata lisos, con seis cañones, y seis nudetes cada uno, y unas linternas, cuatro cartelas y cuatro calaveras de plata y una basa redonda y su remate cuadrado, los cuales sirven para los responsos y oficios de difuntos; tienen almas de madera, y pesan como están seis marcos y tres onzas[29].

28 *A estos le faltan tres perillas a cada uno en los remates.*
29 *Advierte que a uno le falta una calavera.*

5.- Otros dos cetros de plata, que sirven a los celadores que tienen siete cañones y ocho nudetes, pesan veinte marcos.
20 m.

6.- Otro cetro de plata que sirve para el pertiguero, que tiene ocho cañones, y ocho nudetes, con su manzana y su remate de plata: faltale un sobrepuesto de los cuatro que tiene la cabeza; pesa nueve marcos, una onza y dos reales de plata.
9 m, 1 onza y 2 r.

7.- Ítem 8 VARAS PARA EL PALIO, chapadas de plata, con las almas de madera, que se componen de 12 cañones, y trece nudetes, y los reagatones de metal; y otra vara conforme que sirve para el guion, que tiene catorce cañones, con el del capitel, y catorce nudetes con el regatón de metal, todos blancos y cincelados; advirtiendo tiene dicha vara una cruz de plata por remate y pesan …..

INCENSARIOS, NAVETAS Y CUCHARAS DE PLATA

1.- Un par de incensarios nuevos, que se hicieron de la plata de dos antiguos, que hechos y pesados, por Alonso de Tapia, fiel marcador de esta ciudad, pesaron 8 marcos y una onza.
8 m, 1 onza[30].

2.- Otro par de incensarios nuevos que así mismo se fabricaron y se hicieron con la plata de los antiguos, por el dicho Alonso de Tapia, fiel marcador, que pesan ocho marcos, tres onzas y dos reales de plata.
8 m. 3 onzas y 2 reales[31].

3.- Una naveta de plata dorada y labrada, con su cuchara que dio a esta Santa Iglesia, el Señor Don Pablo de Laguna, pesa tres marcos y tres reales de plata.
3 ma, 3 r[32].

4.- Otra naveta de plata blanca grande, labrada, con cuchara, nueva de plata, que uno y otro pesan tres marcos, una onza y un real de plata.
3m. 1 onza y 1 real[33].

5.- Son demás cargos, en 3 de julio de 1714 - siendo obrero mayor, el señor canónigo Don Juan de la Cruz Jimena, dos nuevas de plata blancas que tienen la moda de barquillas con cuatro figuras de bichas, y una figura encima y la otra en la tapa, y ambas pesan cincuenta y dos onzas y dos reales de plata - Las cuales se hicieron

30 *Estos incensarios se han desbaratado y se han vuelta a hacer y no convienen con el peso, por estar maltratados.*

31 *Les sucedió lo mismo que a los de arriba.*

32 *Dióse al sagrario y la que se halla se trajo, se consumió para la custodia.*

33 *Consumida en las navetas nuevas de la vuelta.*

consumiendo la naveta antecedente del nº 4, y lo demás a costa de la Fábrica. = más dos cucharas 2 onzas y siete reales y medio de plata.

6 m, 4 onzas 2 reales de plata.

2 onzas 7 reales y medio de plata.

6.- En dicho día 3 de julio de 1714 siendo obrero mayor el canónigo Don Juan Sánchez de la Cruz Jimena, se hicieron otras dos navetas, lisas, sin cucharas, que pesaron cuatro marcos y dos reales de plata.

4 m, 2 reales.

VASOS Y CRISMERAS

1.- Un vaso como bineta, con dos máscaras, de bocas, todo de plata sobredorada, con dos esmaltes que dicen: bálsamo blanco y bálsamo negro; el cual sirve para los santos óleos; tiene dos cucharas de plata dorada y dono a esta Santa Iglesia, el Ilmo Sr. Don Antonio de Pazos, obispo que fue de esta ciudad; y pesa todo cuatro marcos, tres onzas y cuatro reales de plata.

4 m, 3 onzas y 4 reales[34].

2.- Ítem tres frascos de plata ovados, con sus asas y tapadores, que sirven de garras, que pesados todos por Alonso de Tapia, como fiel marcador de oro, y plata de esta ciudad, pesan treinta y tres marcos, siete onzas y cuatro reales de plata=

33 m, 7 onzas y 4 r[35].

LUNETAS DE PLATA

1.- Dos lunetas de plata dorada, con sus rayos que las cercan orladas de granates por una y otra parte, con clavazón de oro, en que se renueva el depósito de el Santísimo Sacramento en el Altar Mayor; pesan como están por faltárle algunos granates diez onzas[36].

10 onzas.

2.- Otra luneta de plata dorada, que sirve en la Custodia en los días del Cospus, y Octava: tiene en lo alto, un Pelícano con tres polluelos, de plata y en la espiga dos niños de relieve que reciben el cerco, con tres órdenes de piedras azules falsas, con clavazón de oro; pesa como está un marco y tres reales de plata[37].

y 3 reales.

34 *Se pusieron con los aguamaniles del inventario nuevo.*

35 *Estos están continuamente en el Sagrario donde se reparten los oleos.*

36 *Esta partida de lunetas o viriles se pusieron en el inventario que se está haciendo con las custodias.*

37 *Consumida para una custodia.*

3.- Un viril nuevo, que se hizo para el santísimo Sacramento en la Procesión del día del Corpus, y su Octava; es de plata sobredorada, con una corona imperial por remate y está guarnecida por una fuente de esmeraldas de gran valor y por la otra, de amatistas, la de esmeraldas tiene quince grande y doce pequeñas, y por pie de la orla, una amatista grande, cuadrada, y por la otra tiene quince amatistas grandes y doce pequeñas, y en el pie de dicha orla, un topacio, y en la corona, ocho esmeraldas y todas dichas piedras, como las descritas, están engarzadas en oro, y la Luneta, que sirve para la custodia es de oro, la cual se quita y se pone, y todo junto pesa dos marcos y seis onzas y el pie en que se encaja la espiga de dicho viril, que todo sirve en el altar mayor, pesa cuatro onzas y cinco reales: tiene cuatro niños, y a el pie, que está fijo a la Custodia, se le añadió un botón y cuatro niños, que pesan tres onzas, y todo tres marcos, cinco onzas y cinco reales de plata.
3 m, 5 onzas y 5 r.

4.- Una luneta de plata sobredorada lisa con unos encontados pesa dos onzas.
2 onzas[38].

BACULOS

1.- En prosecución de este inventario se halló un báculo de azófar esmaltado de azul que estaba para los entierros de los señores prelados[39].

2.- Una vara de plata con alma de madera con una aldabilla a el fin, que se compone de cinco cañones y seis nudetes, y sirve para echar el compás en el coro y pesa como está un marco tres onzas y cuatro reales de plata.

3.- Un puntero de plata que sirve en el altar mayor, para el maestro de ceremonias, con su remate, pesa seis onzas[40].

4.- Un báculo de plata dorado con seis cañones y seis nudetes, una linterna cuadrada y con doce cartelas y ocho remates sobre ella, y un roleo encima de la linterna donde asienta la Cruz, y una hoja que recibe la vuelta de él el roleo todo picado de lustre el cual toco a esta santa iglesia del pontifical del Señor Don Antonio Valdés, obispo que fue de esta ciudad; pesa como esta diez y seis marcos y tres onzas; después parece por los inventarios antecedentes, se mandó cortar un pedazo del último cañón de este báculo, y se entregó la plata al platero para cambiarlos por otros para que de que el peso es el mismo.

5.- Otro báculo grande de plata dorado y en el cuerpo y el otro de él, tiene unas solas hojas de relieve, y son rodeados en parte de pedrería de doblete, de diferentes colores y piedras de cristal, y algunas amatistas. Y encima una cruz pequeña con piedras de cristal, y un engaste vacío. Tiene el pie tres cañones dorados cercados con

38 *Consumida para una Custodia.*
39 *= el cual no tiene vara = y es de muy poca o ninguna monta* (En otro tipo de letra).
40 *Consumido para una custodia* (al margen izquierdo).

sus nudetes, porquezuelas, y tornillos de hierro y su alma de madera tiene la cruz quebrada, la espiga y en el cuerpo de la dicha cruz le falta una piedra y otras dos que le faltan están enteras. Diolo a esta Santa Iglesia el Ilmo Sr. Fray Alonso de Salizanes, Obispo que fue de esta ciudad, peso 24- marcos, siete onzas, y cinco reales de plata.

MONEDAS DE PLATA

Están en ser cuarenta y ocho monedas de plata que sirven los días que hay ofertorio en el altar mayor; son redondas y en la una frente tienen las armas de la Iglesia, y en las otras una imagen de la Asunción; pesan dos marcos, eran cincuenta perdieronse dos que pesaban dos onzas.

2 marcos, 2 onzas.

PALMATORIAS DE PLATA

1.- Palmatoria toda blanca con su cadena de plata, y despabiladeras de pinzas, pesa un marco y seis reales de plata[41].

2.- Otra Palmatoria con sus tenazuelas y una varilla de plata, que toco a esta Santa Iglesia del pontifical del Ilmo. Sr. Don Fray Alonso Salizanes, obispo que fue de Córdoba, pesa un marco, dos onzas, y seis reales de plata. = La varilla es el cabo (en otra letra)

CAMPANILLA DE PLATA

1.- Una campanilla de plata dorada en partes y la espiga de arriba es un San Miguel, pesa dos marcos y dos reales de plata[42].

2.- otra campanilla de plata ya totalmente gastado el oro, con unas armas en el remate, la cual se compró para esta santa Iglesia en la almoneda del chantre don Francisco Toboso, y pesa 2 marcos = sirve de ordinario en el Altar mayor.

LAMPARA

Tiene esta santa Iglesia una lámpara de plata grande, que dio el sr don Cristóbal de Lobera, obispo que fue de esta ciudad, la cual está en la capilla mayor, delante de el Santísimo; y por inventarios antecedentes, consta pesa dicha lámpara, ochocientos y sesenta y dos marcos, tres onzas, y cuatro reales, de plata, con el oro que tiene en los escudos de las armas y habiéndose reconocido faltan en ella 54 puerquezuelas de plata con que aprietan los tornillos de las piezas, que pesara cada una, dos reales de plata; y también se halló que de las que han quedado, hay algunas de latón; ponese

---

41 *Se pusieron con las monedas en el inventario que se está haciendo* (en otra letra margen derecho). *Consumida para una custodia* (al margen izquierdo).

42 *Esta partida las campanillas se pusieron en el inventario que se está haciendo con las vinajeras y salvillas* (con otra letra).

aquí por advertencia.

862 marcos y 3 onzas 4 reales[43].

ARCA

Tiene esta santa iglesia una arca de madera cuadrada forrada en terciopelo carmesí por de dentro, y por de fuera, con su cerraja y llave, y en la frente principal las insignias de la Pasión, todas de plata y en los dos lados, unas chapas con flores de plata, y en los otros dos lados, en el uno, la insignia de la Iglesia y en el otro, las del Sr. D. Fray Diego de Mardones, obispo que fue de esta ciudad, tiene dos aldabones de hierro plateados, y dos canes de madera, con cuatro leoncillos, plateados y dentro de dicha arca, diez láminas de plata con diez Apóstoles, que son los que estaban en el banco de las reliquias, que se desbarato: sirve esta arca para poner sobre ella la custodia en el monumento, no se sabe la cantidad de plata que tiene, más que de haber labrado dos escudos de las armas de esta santa iglesia, y las del Ilmmo Sr. Don Fray Diego de Mardones y un capelo encima de ellas, dos pedazos de chapa que las mantienen, un serafín, y otro que esta por acabar; todo lo cual esta levantado en chapa y cincelado, y pesa cinco marcos. Y habiéndose reconocido el año de 1700 - Se hallo que en uno de los lados de la dicha arca, le falta el borde chapado, la mayor parte de él; así se advierte.

ATRILES DE PLATA

Dos atriles de plata que sirven en el altar mayor los cuales mando a esta santa iglesia, el señor racionero Don Antonio Murillo: tiene dos chapas grandes cada uno, la una con la batalla o victoria de Santiago, y la otra del otro atril, con la conversión de San Pablo; tiene cada una de estas chapas seis serafines, alrededor de la tarja, y en la frontera debajo de la chapa cuando Cristo se apareció a los Apóstoles y Santo Tomás llegó a la llaga de Cristo, a los lados están dos estampas, una de San Juan Bautista y la otra la del Evangelista, y entre dichas estampas están cuatro términos, y en las chapas de la espalda, que son de un relieve coteado hecho a lo romano y en medio unas tarjas y en ella, unos escudos de las armas del racionero talladas y labradas, y encima unos morriones sobrepuestos y a los lados dos virtudes y en cada uno, dos chapas.

Y se advierte que habiéndose reconocido dichos atriles en el año pasado de 1700.

ATRILES DE METAL Y MADERA

1.- Un atril de cobre dorado que tenía cuatro frontales de plata, que le faltan y en medio un escudo de la familia de los Cárdenas, el cual toco a esta santa iglesia, del Pontifical del Illmo Sr. Don Francisco de Pazos, obispo que fue de esta ciudad.

Sirve en el altar mayor

---

43 *Y después de este inventario se han hecho diferentes aderezos en esta lámpara por la Fábrica de esta Santa Iglesia y tiene novedad en el peso* (en otro tipo de letra).

2.- Otro atril de hierro dorado, que también toco a esta Santa Iglesia del Pontifical del dicho señor obispo.
Sirve en el altar mayor.

3.- dos atriles de madera dados de azul que sirven en el altar de el Cabildo de esta Santa Iglesia.
Están viejos y apolillados.

4.- Un atrilejo de madera viejo, que sirve para decir las vigilias en la Sacristía.

5.- dos atriles de hierro dorado, que están en los pulpitos del altar mayor.

ACETRES E HISOPOS DE PLATA

1.- Un acetre de plata, con sus asas, grande, que pesa diez y ocho marcos, una onza y dos reales de plata.
18 m, 1 onza y 2 r.

2.- otro acetre mediano, con sus asas, que pesa diez marcos, tres onzas y un real de plata.
10 m, 3 onzas, 1 r.

3.- otro acetre pequeño con sus asas que pesa cuatro marcos, siete onza y un real de plata.
4 m, 7 onzas y 1 r.

4.- Tres hisopos de plata con alma de madera que sirven a los tres acetres de arriba, pesan siete marcos y una onza.
7 m y 1 onza.

ARAS GUARNECIDAS

1.- Una ara de mármol negro, consagrada y guarnecida en madera de borne; la cual está en el Cabildo.
En 20 de agosto de 1734, se reconoció esta ara y se halló ser de pasta de vidrio se quitó y en su lugar se puso la que vino con el pontifical del señor Siuri.

2.- otra ara de jaspe colorado que se puso en lugar de otra de jaspe amarillo, y pardo; la cual está consagrada y guarnecida en madera de nogal, y la dicha ara de jaspe amarillo, por estar quebrada, se entregó al veedor, en cuyo poder queda.

3.- otras dos aras, la una verde, que esta embebida en el altar mayor, y la otra en el Sagrario del Altar Mayor, guarnecida en madera".

El platero Francisco Merino y su arquitectura

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

Francisco Merino se cuenta entre los grandes plateros españoles, destacando sobre todo como figura principal del esplendoroso siglo XVI[1], particularmente vinculado a los centros artísticos más relevantes de entonces, en especial Toledo y Sevilla, junto a su Jaén natal[2]. Sin olvidar que su impacto y repercusión resultan verdaderamente extraordinarios, tanto en lo estilístico como en lo tipológico, sobre todo en lo que respecta a las cruces. Ciertamente, con su producción marca la gran platería del final del siglo XVI y sienta muchas de la bases de la de la centuria siguiente[3].

---

1 No es necesario recordar los elogios que ya le dedicó Francisco Pacheco en su tratado, contemplados por J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”. *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid, 1999, p. 563 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, “La cruz patriarcal de Francisco Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla”. *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), p. 235. También reconoció sus méritos y aportó importantes noticias sobre su vida y obra J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. III. Madrid, 1800, pp. 134-138. Igualmente R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915 (edición de 2002), pp. 310-314. La bibliografía de los últimos tiempos, tanto española como extranjera, destaca asimismo al platero como la figura clave que es, incluso situándolo en un lugar primordial, como bien se recoge en las publicaciones de Cruz y Santos antes citadas. Debe reconocerse el importante incremento de estudios sobre el platero en los últimos años, testimonio de lo cual proporcionan los libros de *Estudios de Platería*, que incluyen al respecto trabajos de Sanz Serrano, Ruiz Calvente y Dabrio González así como el libro de S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 254-264.

2 Natural del Santo Reino, transcurre en el mismo la primera parte de su vida. Después aparece en Toledo, por lo menos desde 1565, cuando se hace cargo del arca de San Eugenio, y permanecerá aquí hasta que en 1580 se traslada a Sevilla para el concurso de la custodia de la Catedral. Durante la década de los años 80 vivirá fundamentalmente en Jaén, aunque también trabaja para Córdoba y Sevilla. A continuación vuelve a Toledo, donde se instala definitivamente, hasta que muere en 1611.

3 Al respecto, deben citarse los estudios de M.J. SANZ, ¨La cruz procesional en las últimas

Ya sus propios contemporáneos supieron apreciar sus méritos y no dejaron de elogiarlo, como bien manifiesta fray Pedro de San Jerónimo, procurador general del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso de Córdoba, que con ocasión de la cruz que el platero realizó para dicho monasterio dejo escrito que "aunque quisiera no podía hacer mal por estar en lo mejor de su vida y ser el mejor que hay en España"[4]. Desde luego, su grandeza queda acreditada en el hecho de ser uno de los maestros que concurrieron al concurso de la magna custodia de la Catedral de Sevilla[5]. Y, por tanto, puede situarse a la altura del mismísimo Juan de Arfe[6], como ya hicieran en su época[7]. Prueba también de su posición y prestigio es su continuada actuación como tasador de empresas de especial relevancia. En 1574 fue elegido para tasar los facistoles de bronce que realizaron los Vergara para la Catedral de Toledo[8], donde unos veinte años después hizo lo propio con motivo de la reforma del arca eucarística del Monumento de Semana Santa y del dorado de la custodia de Enrique de Arfe[9]. Entre tanto se requiere su dictamen y aprobación sobre las obras de plata encargadas por el conde de Villardompardo a Rodríguez de Babia[10], y también figura como tasador de unos blandones de la Catedral de Jaén[11] así como de la custodia sevillana, al concluirse ésta en 1587[12]. Además se sabe de su intervención en la tasación del templete de El Greco para el Hospital Tavera de Toledo[13].

En verdad, Merino fue un platero que supo alcanzar una posición privilegiada y gran prestigio en su campo, lo que le permitió trabajar para importantes catedrales, como las de Toledo, Sevilla y Jaén, y otras relevantes instituciones religiosas, entre

décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 426-439 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 235-253. También J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 563. Para el caso específico de la platería toledana ver M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo, 2002, pp. 93 y 98.

4 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso". *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Universidad de Murcia, 2009, p. 270.

5 M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, pp. 66-67.

6 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 235.

7 Testimonio de ello proporciona la escritura de contrato suscrita por Juan Rodríguez de Babia en relación con las obras de plata encargadas por don Fernando de Torres y Portugal, conde de Villardempardo. En ella se especifica que "las dichas piezas a de dar fechas y acavadas a contento y satisfaccion de Juan de harfe, platero vecino desta villa o de francisco merino, platero vecino de jaen o de cualquiera dellos" (J.L. BARRIO MOYA, "El conde de Villardompardo, virrey del Perú, y sus encargos al platero Juan Rodríguez de Babia (1584)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 137 (1989), p. 44). Resulta evidente que tan considerado era el uno como el otro.

8 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., p. 136.

9 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, p. 392.

10 J.L. BARRIO MOYA, ob. cit., p. 42.

11 M. RUIZ CALVENTE, "Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales". *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Universidad de Murcia, 2008, p. 560, nota 15.

12 J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería de la Catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, pp. 630 y 636.

13 F. MARÍAS, "Un "nuevo pleito" de El Greco. El Tabernáculo del Hospital Tavera". *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, 1995, pp. 191-195.

ellas el citado monasterio de Valparaíso, en Córdoba. Asimismo se vinculó con su obra a grandes personajes eclesiásticos, caso de fray Bernardo de Fresneda, que fue confesor de Felipe II y obispo de Cuenca y Córdoba, quien le encomendó un importante encargo, antes de morir en 1577[14]. En fin, tuvo una clientela de primera categoría, que supo apreciar su arte[15]. Igualmente se relacionó con importantes artistas de su tiempo, empezando por Juan de Arfe, con el que no sólo coincidió en Sevilla, en relación con la obra de la custodia catedralicia, sino que también se citan juntos para el aprecio de la obra de plata del conde de Villardompardo[16]. Otro tanto sucedió con otros plateros, especialmente con su cuñado Tomás de Morales, con el que incluso compartió trabajos[17], y desde luego sería larga la lista de los maestros de este arte con los que tuvo contactos, tanto en el ámbito andaluz como en el castellano[18]. Pero asimismo se relacionó con maestros de otras artes. De hecho, dos de sus más importantes obras, las arcas de San Eugenio y de Santa Leocadia de la Catedral de Toledo, las hizo con trazas de los Vergara, el viejo y el mozo[19]. El activo mundo toledano de su época fue ocasión para tratar a artistas como El Greco, cuyo templete del Hospital Tavera tasó, según lo indicado, o Pompeyo Leoni, que también intervino en la tasación de los facistoles de bronce de la catedral[20]. Ciertamente, Merino se movió entre lo más selecto del arte de su tiempo. A su vez, llama la atención su vínculo con personajes ilustres por su posición y cultura. Así, el racionero cordobés Pablo de Céspedes, a quien otorga poder para actuar en sus negocios[21], o don Pedro Lasso de la Vega, un admirador y coleccionista de obra de El Greco[22], que fue quien lo eligió como tasador del templete del cretense para el Hospital Tavera[23].

---

14 Sobre el particular se remite a B. ARRÚE UGARTE, "El tesoro de platería de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada", en E. AZOFRA (ed.), *La Catedral Calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Santo Domingo de la Calzada, 2009, pp. 235-236 y "La actividad de Francisco Merino entre 1576 y 1578 y el legado de platería de fray Bernardo de Fresneda al convento de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada", en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*. Pamplona, 2011, pp. 119-129. Asimismo M.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit.

15 En este sentido, también hay que considerar el aprecio de su obra, incluso después de su muerte, como manifiesta el hecho de que el cardenal don Baltasar de Moscoso comprase en Madrid una custodia suya, que donó a la Catedral de Baeza (J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., p. 138).

16 Así figuran en una de las condiciones de su contrato, según se ha visto.

17 M. RUIZ CALVENTE, ob. cit.

18 Uno de ellos es el platero Marcos Hernández, activo en Toledo y Alcalá de Henares. Se sabe que fue tasador del arca de Santa Leocadia. También aparece asociado con Merino en la tasación de los facistoles de bronce de la Catedral de Toledo. Sobre este platero ver M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. VIII, nº 16 (1999), pp. 313-340 y *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, 323-324.

19 Ya queda constancia de ello en J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., pp. 134 y 136-137.

20 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., p. 136.

21 M. RUIZ CALVENTE, ob. cit., p. 563. Así se específica en una escritura de 1587, otorgada en Jaén, en los siguientes términos: "otorgo mi poder cumplido bastante de derecho a Pablo de Çespedes raçionero en la dicha santa iglesia de Cordoba".

22 B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, "Los Grecos de don Pedro Laso de la Vega". *Goya* nº 184 (1985), pp. 216-226.

23 F. MARÍAS, ob. cit., pp. 191 y 193.



LÁMINA 1. *JUAN DE SAN MARTÍN. Custodia procesional de la iglesia de Santiago del Arrabal de Toledo* (foto Miguel Ángel Dionisio Vivas).

Con semejante status no extraña que Merino hiciera de la platería un arte culto y refinado, en la vanguardia de su época, y que en sus cuarenta años de actividad dejase una importante producción, aunque con la adversidad de que mucha de su obra se ha perdido[24]. En realidad, sólo se conserva una media docena de piezas suyas, principalmente la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla y las referidas arcas de la Catedral de Toledo. Curiosamente, éstas se ajustan a las trazas de los Vergara, lo que pudiera entenderse como un desmérito, en tanto que no responden a ideas suyas sino de otros artistas. Sin embargo, no era extraño que obras de platería fueran diseñadas por arquitectos, escultores y pintores, incluso tal proceder se hizo normal en creaciones de especial rango y así lo demuestran, entre otros ejemplos, las andas eucarísticas del Ayuntamiento de Madrid, de Francisco Álvarez, en cuyas trazas pudo intervenir Juan Bautista de Toledo, el arquitecto de El Escorial[25]. Con todo, no cabe dudar de la capacidad de Merino para el diseño y de que supo hacer frente a las trazas de obras de gran envergadura. Él se ocupo de las de la custodia de Villacarrillo, tal como se recoge en un documento de 1586[26]. Más aún, formó su propio proyecto para la magna custodia de Sevilla, que aunque no fue elegido se recompensó con la alta suma de 1.000 reales[27]. Y, desde luego, ese diseño no sería cualquier cosa teniendo en cuenta que debía competir con el de Juan de Arfe, un verdadero experto en esta clase de obras, tanto por su propia experiencia como por su tradición familiar.

Al no adjudicársele la custodia sevillana, Merino perdió la ocasión de labrar una gran custodia. En verdad, no fue ajeno a esta clase de obras, aunque al respecto no logró alcanzar encargos de auténtico rango catedralicio, sino más bien de orden menor, como la mencionada custodia de Villacarrillo o la custodia chica de la Catedral de Jaén, por la que recibe pagos en 1583[28], o tuvo que conformarse con simples añadidos o complementos a las custodias de otros, específicamente las andas que realizó para la custodia giennense del Vandalino[29] o los arreglos que introdujo en la custodia sevillana de Juan de Arfe, en concreto un pedestal para el segundo cuerpo y un viril[30]. Por tanto, en este sentido no estuvo a la altura de otros grandes plateros del siglo XVI, aunque quizás ello obedece a la sencilla razón de que las catedrales a las que estuvo más vinculado, como las de Toledo y Jaén, ya disponían de relevantes custodias procesionales desde décadas atrás. A pesar de todo, parece que hizo

24 Por ejemplo, así sucede con la cruz de San Jerónimo de Valparaíso, sólo conocida por los documentos relacionados con su realización (M.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit.).

25 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 76-77 y "Estudio histórico artístico de las andas y custodias del Corpus madrileño". *La custodia procesional de Madrid. Estudio y restauración*. Madrid, 2007, p. 52.

26 S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 260 y 269 y M. RUIZ CALVENTE, ob. cit., p. 558.

27 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., p. 136.

28 M. RUIZ CALVENTE, "El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 523-524, nota 3.

29 Ibídem, pp. 521-533.

30 M.J. SANZ, *Juan de Arfe…* ob. cit., p. 75.

una gran aportación a esta tipología, incluso decisiva para el futuro desarrollo de la misma. Sobre el particular cabe considerar que en la primera parte del siglo XVII se impuso un tipo de custodia muy característico de plan cuadrado con amplios arcos salientes sobre columnas en cada uno de sus frentes, cuyos ejemplos se identifican con el ámbito riojano o el toledano (lám. 1)[31]. El nexo de unión de unos y otros es, sin duda, el propio Merino, que se encargó del gran legado de fray Bernardo de Fresneda destinado al convento de San Francisco de Santo Domingo de la Calzada. Dicho encargo incluía, entre otras cosas, una custodia y unas andas. En ellas pudo imponerse ese modelo y servir de guía a las custodias de ambos territorios[32] y cuyas consecuencias llegaron hasta un siglo después, cuando el platero toledano Antonio Pérez de Montalto realizó la custodia de Murcia[33], en su versión más monumental y barroca[34].

Entendido en arquitectura, incluso consultado en varias ocasiones al respecto[35], Francisco Merino hizo de la misma un rasgo clave de su platería y de su carácter innovador, en consonancia con las vanguardias de su época. Así podría acreditarlo el modelo de esas custodias riojanas-toledanas, si como parece derivan de él. Su esquema cruciforme, en definitiva, caracterizado sobre todo por el protagonismo de las esquinas con sus columnas escalonadas en ángulo recto, viene a sumarse a una ti-

31 Entre ellas se cuentan la custodia existente en el convento de San Benito de Estella, antiguamente del monasterio de Irache, y la de la Catedral de Santo Domingo de La Calzada, ambas obra de platero de Nájera Domingo González. Por la parte de Toledo, destaca la custodia de Santiago del Arrabal, en origen de la iglesia de San Isidoro, realizada por Juan de San Martín, a quien se le atribuye también la custodia de la Catedral de Lugo, donada por un eclesiástico vinculado al arzobispado toledano. Estas custodias son estudiadas por M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., pp. 93-95 y B. ARRÚE UGARTE, “El tesoro de platería…” ob. cit., pp. 232-236 y “La actividad de Francisco Merino…” ob. cit., pp. 119-129. También son contempladas y analizadas por J. RIVAS CARMONA, “Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII”. *Littera Scripta in honorem Prof. Pascual Martínez*. T. II. Universidad de Murcia, 2002, pp. 910-912. Por supuesto, también se incluyen en el libro de C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, con importantes precisiones, como la atribución de la custodia de Lugo a San Martín.

32 El papel de Merino y de su obra calceatense en este sentido es muy acertadamente señalado por Begoña Arrúe, en sus estudios citados.

33 Sobre esta custodia y su autor ver P. REVENGA DOMÍNGUEZ, “El platero toledano Antonio Pérez de Montalto”. *Homenaje al Profesor Hernández Pereda*. Madrid, 1992, pp. 723-739 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 343-362 y “Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalvo para la custodia del Corpus de la Catedral de Murcia”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 503-513.

34 J. RIVAS CARMONA, “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia”. *Imafronte* nº 15 (2000-2001), pp. 304-306 y “Los tesoros catedralicios…” ob. cit., pp. 912-915.

35 Así, se conocen las consultas en relación a la Catedral de Jaén. En ellas tuvo ocasión de aparecer junto a importantes arquitectos, como Juan B. Villalpando, Lázaro de Velasco y Francisco del Castillo, lo que corrobora su amplio círculo de relaciones con otros artistas. Estas cuestiones son reseñadas por M. RUIZ CALVENTE, “El platero giennense…” ob. cit., p. 528, nota 10. En este estudio se citan a P.A. GALERA ANDREU, *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del siglo XVI*. Jaén, 1982, p. 67 y *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 2000, pp. 108-109 y M.I. SANCHO RODRÍGUEZ, “Dos documentos importantes para la historia de la Catedral de Jaén”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 115 (1983), pp. 9-27.

pología arquitectónica que se consagró en la segunda mitad del siglo XVI[36], asociada a unos usos especiales[37]. Aunque se utilizó en catafalcos funerarios[38], no deja de ser llamativo que se recurriera a ella, una y otra vez, para aparatos destinados a la exaltación eucarística. Por ejemplo, se puso en práctica en algunos de los Monumentos de Semana Santa. Parece que así fue el que ideó Hernán Ruiz II en 1559 para la Catedral de Sevilla, modelo que siguió su hijo Hernán Ruiz III en el de la Catedral de Córdoba, de 1577[39], que gracias a su conservación y reutilización como retablo es bien conocido y permite apreciar su característica estructura en cruz. También se utilizó dicha tipología para los grandes sagrarios o tabernáculos que con la puesta en marcha de la Contrarreforma se ubicaron en los retablos mayores, como bien manifiesta el magnífico sagrario de Gaspar Becerra en el retablo de la Catedral de Astorga, de 1558, cuyo primer cuerpo se ajusta a dicha disposición[40]. Otro tanto ofrece la custodia interior de las andas del Ayuntamiento de Madrid, que se realizó entre 1573 y 1574[41].

Ciertamente, todos esos ejemplos ilustran un uso reiterado del plan cruciforme en tiempos de Merino. Y, sin duda, el propio platero estaría al tanto de ello. Más aún, debió tener conocimiento de esos mismos ejemplos. Cabe suponer que no fue ajeno a lo que se hizo en el Monumento de la Catedral de Córdoba, gracias a la relación que en su momento tuvo con fray Bernardo de Fresneda, que precisamente impulsó su obra[42]. Igualmente pudo estar al corriente de lo que representó el sagrario de Astorga, en este caso por la presencia de Gaspar Becerra en la Catedral de Toledo, donde se sabe que contrató las pinturas del claustro en 1563[43], sin olvidar tampoco

36 Esta cuestión ya es resaltada por M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII". *Laboratorio de Arte* nº 19 (2006), p. 111.

37 Evidentemente, por sus significados simbólicos y religiosos, como bien se pone de relieve en el estudio sobre el Monumento de la Catedral de Sevilla por V. LLEÓ CAÑAL, "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense* nº 180 (1976), p. 105.

38 Por ejemplo, en el túmulo que Claudio de Arciniega erigió para el emperador Carlos V en México (A. BONET CORREA, "Túmulos del Emperador Carlos V". *Archivo Español de Arte* nº 129 (1960), pp. 63-64).

39 Así lo manifiesta, muy acertadamente, A. VILLAR MOVELLÁN, "La arquitectura del Quinientos". *Córdoba y su provincia*. T. III. Sevilla, 1986, p. 225. Para el monumento sevillano ver V. LLEÓ CAÑAL, ob. cit., pp. 98-99.

40 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Precisiones sobre Gaspar Becerra". *Archivo Español de Arte* nº 168 (1969), pp. 327-356.

41 F.A. MARTÍN, "La custodia del Corpus madrileño". *Iberjoya* nº 4 (1982), pp. 47-53 y *Catálogo de la plata. Museo municipal de Madrid*. Madrid, 1991, pp. 37-40 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., pp. 72-77 y "Estudio histórico artístico…" ob. cit., pp. 23-57.

42 A. VILLAR MOVELLÁN, ob. cit., p. 225. Incluso pudo conocer el Monumento de Hernán Ruiz en la Catedral de Sevilla con ocasión del concurso de la Custodia.

43 Ya da noticias de ese contrato J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit. T. I, pp. 110-111, a pesar de dudar de su efecto. Ciertamente, Merino se dejo influir por Gaspar Becerra, al igual que otros plateros de su entorno, como Marcos Hernández. Con toda lógica, debe suponerse algún contacto o conocimiento de Becerra por parte de Merino y más teniendo en cuenta la similitud de fechas entre las pinturas del claustro catedralicio y el arca de San Eugenio, que Merino inicia en 1565, donde ya se percibe tal influjo. Sobre estas cuestiones y la propia presencia de Becerra en Toledo ver M.C. HEREDIA MORENO y A.

una posible relación personal del platero con dicho artista, dado su común origen giennense[44]. Y respecto a la custodia de Madrid, pudo contemplarla recién terminada, pues hay noticias de que el platero estuvo en esa ciudad en 1577, precisamente cuando estaba empeñado en el legado de fray Bernardo de Fresneda[45]. Con todo, entre esos ejemplos y las custodias del ámbito riojano y del toledano existe una notable diferencia; a saber, que aquéllos disponen de una estructura rigurosamente adintelada, bien conformada al clasicismo de la segunda mitad del siglo XVI, mientras que las custodias en cuestión llevan destacados arcos de medio punto. Y dada la coincidencia en este sentido de las obras realizadas en La Rioja y en Toledo, sólo puede pensarse que deriven de un modelo común, o sea de la platería de Francisco Merino. En realidad, no era nada extraordinaria esta circunstancia, dado que fue frecuente emplear los arcos de medio punto en las custodias renacentistas del siglo XVI. Incluso Francisco Becerril ya había realizado alguna custodia de planta cuadrada con medios puntos en sus frentes[46]. De aquí proviene la solución de las andas del Ayuntamiento de Madrid[47], que ciertamente representa un ejemplo más cercano. Más aún, tienen arcos dos de los modelos de andas que incluye Juan de Arfe en su *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, específicamente las andas jónicas y las corintias, éstas últimas en clara relación con las de Madrid[48]. Pero en la posible propuesta de Merino, tal como ilustran esas custodias derivadas de ella, puede advertirse un carácter distinto. Fundamentalmente, los arcos avanzan decididamente en los cuatro frentes, apoyados en columnas que también avanzan, todo ello conformado en planos ortogonales, sin rastro alguno de la disposición oblicua de los apoyos que caracteriza a esas otras creaciones del Quinientos[49]. En fin, un

---

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro…* ob. cit., pp. 134, 160 y 323 y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 394-395.

44 En concreto, habría que referirse a la ciudad de Baeza, la patria de Becerra. Merino tuvo estrechos vínculos con la misma. Su hermana Quiteria residía en ella y también poseía el platero unas casas en la collación de San Pablo y alguna finca rústica en su término (S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 254-255 y 257). Posiblemente, ello pudo ser un factor decisivo para la relación.

45 En un documento, fechado en 1581, se lee que "el señor obispo estando en Madrid entregó al dicho Francisco Merino unas palabras de consagración doradas para que le hiciese una peana… y así mismo le dio dos piedras… para que el dicho Francisco Merino las pusiese en un portapaz de plata que había de hacer" (M.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit., p. 274). Ello debió ocurrir tras el nombramiento de Fresneda como arzobispo de Zaragoza, en octubre de 1577, y antes de su muerte, en diciembre de ese año. La estancia del prelado en Madrid se produjo en el curso de su traslado a la nueva sede, estancia que se constata en diversos documentos, incluidas algunas libranzas relacionadas con la compra de piezas de platería, fechadas el 7 y el 12 de noviembre (B. ARRÚE UGARTE, "La actividad de Francisco Merino…" ob. cit., pp. 123-124 y 128, notas 24 y 31).

46 Sobre este platero y su producción se remite a A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991.

47 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Estudio histórico artístico…" ob. cit., p. 48.

48 Así se manifiesta en F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata…* ob. cit., p. 39, J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Estudio histórico artístico…" ob. cit., pp. 56-57 y M.J. SANZ y J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, "Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 529-531.

49 Ciertamente, el valor de lo oblicuo constituye una reminiscencia de la característica diagonalidad

nuevo planteamiento de la estructura, de su planta y de sus alzados en las custodias, que claramente sobrepasa las realizaciones del siglo XVI. De alguna manera, la solución parece el resultado de conjuntar las andas del Ayuntamiento de Madrid con su custodia interior; o sea, el esquema cruciforme y las columnas en ángulo recto de ésta con los arcos de medio punto de aquélla[50]. Desde luego, resulta lógico fijarse en lo que una y otra representaban, como lo más novedoso en el momento de emprenderse el encargo de Fresneda y como la expresión del arte cortesano de entonces[51]. Ahora bien, alcanzando una solución diferente. Los arcos, que ya no forman parte de la estructura cuadrada, como en las andas madrileñas, sino que se proyectan hacia fuera, determinan que se enfoque la visión y se dirija al interior, reforzada con las líneas del entablamento sobre las que montan los arcos, dispuestas perpendicularmente como directrices de una perspectiva en fuga. Nada que ver, en este sentido, con los dinteles de la custodia interior, que ciertamente funcionan como parapetos. Queda claro que la posible propuesta de Merino representó una ingeniosa reelaboración, que se distingue de cualquier deuda o préstamo.

Si la anterior propuesta entra dentro del terreno de la hipótesis, la cosa cambia con la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla, labrada en plata dorada, que muestra la verdadera realidad de la platería de Merino, como una de sus creaciones principales y representativa, a su vez, de su plenitud. En efecto, se trata de una obra correspondiente a su etapa de madurez, datando de 1587, cuando el platero la vende al Cabildo hispalense[52].

La cruz en cuestión marca todo un hito de excelencia, empezando por sus propias proporciones. Así, no pasa desapercibido el uso de la dupla, que domina la estructura general en tanto que presenta 112 cm de altura con 55 cm de anchura máxima, como dimensión del brazo mayor. Suficientemente se ha resaltado su novedoso estilo purista y geométrico, que constituye sin duda uno de sus principales méritos.

gótica (al respecto ver P. FRANKL, *Arquitectura gótica*. Madrid, 2002, p. 86). Y no dejó de utilizarse en las custodias renacentistas, como por ejemplo señala M. VARAS RIVERO, ob. cit., p. 104, nota 14. Ello se ha visto en relación con los arbotantes de las custodias del gótico final, como las de Enrique de Arfe (M.J. SANZ, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, p. 62).

50 Parece más que razonable aducir un profundo conocimiento de las andas y la custodia de Madrid por parte de Merino. Así podrían acreditarlo las custodias riojanas y toledanas. Presentan un gran cuerpo, muy desarrollado, sobre el que el que monta otro menor, aquél para la Sagrada Forma y éste para una escultura, coincidiendo en esto tanto con las andas como con la custodia madrileñas.

51 No debe olvidarse la posible intervención de Juan Bautista de Toledo en la traza de las andas, incluso se ha sugerido la posibilidad de una consulta a Juan de Herrera o a alguien de ese entorno para el diseño de la custodia interior. Además de ello, hay que tener en cuenta la implicación del Consejo Real en dicha empresa y de este modo no cabría descartar hasta la intromisión del propio Felipe II, siempre tan atento a todo lo que afectaba a su corte. Sobre estas cuestiones se remite de nuevo a J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., pp. 76-77 y "Estudio histórico artístico…" ob. cit., p. 52.

52 Esta operación se verificó entre los meses de febrero y marzo de dicho año. En la protocolización de compra, el 25 del último mes, se especificaba que el platero añadiría un segundo brazo, a fin de que se convirtiera en cruz patriarcal, y que todo estaría terminado quince días antes de la fiesta del Corpus. Ver J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 630-631 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 237-238.

Igualmente la calidad de su diseño, ciertamente refinado[53]. Esto se manifiesta en especial en su magnífico nudo (lám. 2), que ciertamente representa un diseño arquitectónico de extraordinaria categoría, figurando entre lo mejor de la España de su tiempo. Tan es así que puede equipararse incluso al templete de Juan de Herrera en el Patio de los Evangelista de El Escorial. A pesar de su diferencia de escala, son notorias sus semejanzas. Fundamentalmente, comparten una misma disposición de templete de planta central con sus frentes principales resaltados y articulados por columnas mientras que entre ellos median planos achaflanados con hornacinas, determinando todo ello una característica traza ochavada -aunque Merino curvó ligeramente lo correspondiente a los chaflanes[54], en contraste con el trazado recto de los tramos principales-, que en esencia es una variante en volumen del espacio del crucero de la basílica del Vaticano.

Dadas tales similitudes, puede tenerse la tentación de pensar que el templete de Herrera fue el modelo del nudo de Merino. Sobre el particular debe recordarse que ambas obras son prácticamente contemporáneas, pues el templete escurialense se inició en 1586, meses antes de que el platero vendiese su cruz a la Catedral de Sevilla[55]. Aunque las fechas parecen justas, además de que Merino se encontraba por entonces en Jaén[56], cabe considerar que Herrera tendría su proyecto en elaboración con anterioridad al comienzo de la construcción del templete. Más aún, puede suponerse que algo del mismo estaría bosquejado cuando se concluyó el Patio de los Evangelistas en 1579. Incluso en esta fecha ya estaba dispuesta la infraestructura hidráulica para el abastecimiento de la fuente del templete[57]. Ello, indudablemente, daría más margen para el conocimiento de su idea por parte de Merino, previamente a la realización de su cruz, lo que a su vez se vería facilitado por el hecho de que Herrera estuviese presente en Toledo en la década de los 70, involucrado en las obras del Alcázar, del Ayuntamiento y de Santo Domingo el Antiguo[58], coincidiendo con la primera etapa toledana del platero[59].

53 Para estas cuestiones se remite a M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, T. I, pp. 142-143 y T. II, p. 162 y ¨La cruz procesional…" ob. cit., pp. 434-437, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 74-75 y "Platería" ob. cit., p. 563 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 238-241.

54 En este sentido, el nudo se aproxima al muro interior del tabernáculo que preside el retablo de El Escorial, que en su disposición rotonda repite semejante composición. Incluso coincide mejor con dicho tabernáculo en cuanto a los frontones que montan sobre los dinteles de los frentes principales, aun siendo diferentes.

55 La obra del templete de El Escorial se concierta con los canteros en diciembre de 1586 (A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. Madrid, 1994, pp. 424 y 530, nota 226).

56 Sin embargo, no cabe descartar una posible visita de Merino a Madrid por esos años, en relación con las obras de Rodríguez de Babia para el conde de Villardompardo, en cuyo contrato de 1584 figura como uno de los plateros que debían aprobar su ejecución, según lo ya señalado. Sobre la etapa giennense de Merino durante los años 80 se remite a S. LÁZARO DAMAS, ob. cit.

57 A. BUSTAMANTE GARCÍA, ob. cit., pp. 647 y ss.

58 F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. T. II. Madrid, 1985, pp. 4 y ss.

59 Desde luego, la idea de Herrera sobre tal tipo de estructura, como variante tridimensional del



LÁMINA 2. *FRANCISCO MERINO. Nudo de la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla* (foto gentileza de la Dra. Teresa Laguna).

característico esquema de arco de triunfo, ya figuraba en sus proyectos con anterioridad a la construcción del templete de los Evangelistas. Así se percibe a gran escala en la cúpula de la propia basílica de El Escorial, cuya realización se emprendió a finales de la década de los 70 (A. BUSTAMANTE GARCÍA, ob. cit., p. 421). Su correspondencia de diseño ha sido puesta de relieve por G. KUBLER, *La obra del Escorial*. Madrid, 1983, p. 108. También cabría mencionar el tabernáculo del retablo mayor y su muro interior ya referido. Se puso en ejecución tras el contrato del retablo en 1579, una vez que el año anterior se desechó la idea de adquirir un tabernáculo de Jacomo del Duca. Ver sobre el particular M. ESTELLA MARCOS, "El retablo mayor de la basílica". *La escultura en el monasterio del Escorial: actas del Simposium*. Madrid, 1994, pp. 105-139.

Con todo, no debe olvidarse que el propio Merino había propuesto tal solución unos años antes en otra cruz, la del monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso que, iniciada para el ya referido obispo Fresneda, se vuelve a concertar su ejecución con el platero en 1581. No hay duda al respecto, pues en ese contrato de 1581 se especifica concretamente que "en el embasamento ha de llevar cuatro apóstoles… y entre medias de cada apóstol dos columnas y en el mismo sitio unas vírgenes de camafeo con sus jaspes y en el segundo debajo de este han de ir cuatro cajas cuadradas con sus columnas para historias… y entre las cuatro historias cuatro nichos con cuatro angelistos"[60]. Por supuesto, puede aducirse que ya para entonces Merino estuviese informado de las ideas de Herrera, en razón de esa referida coincidencia de ambos en Toledo en la década de los 70. Pero, sin desechar de entrada esa posible referencia herreriana, quizás sería oportuno buscar en otra dirección, que llevaría a Gaspar Becerra[61], cuya relación con el platero ya se ha comentado.

Este paisano de Merino dejo reiteradas muestras de su interés por las pequeñas arquitecturas de planta central. Así lo manifiesta el sagrario del retablo de Astorga, que incluso se concertó aparte del propio retablo[62]. Previamente, durante sus años de estancia en Italia, se ocupó de la custodia de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma[63]. Pero, sobre todo, habría que destacar el sagrario del retablo de las Descalzas Reales de Madrid, bien conocido por el dibujo de ese conjunto, de 1563, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid[64]. Se trata de una microarquitectura, claramente ochavada, con sus frentes principales resaltados con columnas -y con frontón sobre ellas en el frontal- y sus chaflanes intermedios provistos de hornacinas, dentro de marcos con pilastrillas y frontones, a menor escala. En fin, éste podría ser un buen precedente y punto de partida. Incluso no deja de ser curioso que tanto en el dibujo de Becerra como en el nudo de la cruz sevillana se comparte una plataforma saliente, perfilada con su disposición ochavada y con los entrantes y salientes que exigen las columnas.

Desde luego, no cabe dudar de la dependencia de Becerra. Ésta resulta bien notoria en el juego de las columnas que ciñen los frentes principales. Su función estructural parece negarse en tanto que quedan retrasadas al flanquear el marco del correspondiente relieve[65]. El recurso procede de Miguel Ángel, especialmente del

---

60 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit. Esta autora ya repara en la similitud del nudo con el de la cruz sevillana.

61 La relación del nudo de la cruz patriarcal de Sevilla con Becerra ya ha sido señalada por M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, p. 723. Ver asimismo A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 240-241.

62 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, ob. cit.

63 G. REDÍN MICHAUS, "Sobre Gaspar Becerra en Roma. La Capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles". *Archivo Español de Arte* nº 298 (2002), p. 130 y *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma (1527-1600)*. Madrid, 2007, p. 184.

64 D. ÁNGULO IÑÍGUEZ y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A corpus of spanish drawing*. Vol. I. Londres, 1975, p. 75, nº 47.

65 Ello constituye un rasgo que Merino hizo suyo en más de una ocasión. También aparece en el relicario del "Lignum Crucis" de la Catedral de Toledo, que fue pagado al platero en 1601. En concreto,

vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana de Florencia. Y, lógicamente, fue asumido por un seguidor tan puntual del mismo como Becerra[66]. Éste recurre a él en el retablo de la Catedral de Astorga y también en el de las Descalzas Reales de Madrid, según manifiesta el dibujo del mismo; en ambos casos con las columnas utilizadas para enmarcar las salientes cajas de los relieves[67]. Por tanto, la combinación con éstos es también un aspecto a tener en cuenta, al igual que su protagonismo. En este sentido, la obra de Merino se aproxima al retablo, lo que ciertamente le otorga un carácter distinto al que ofrece el templete de los Evangelistas de Herrera. Aquí, los frentes principales en avance con sus vigorosas columnas y entablamentos son más propios de portadas[68].

Curiosamente, esas soluciones derivadas de Becerra no constituyen un caso aislado, en tanto que se hicieron significativas en el Toledo en que vivió Merino su primera etapa. Marcos Hernández puso en práctica algo de tal estirpe en el nudo de la cruz de Orgaz[69]. Aunque se diferencia del nudo de Merino por su disposición plenamente circular, se organiza de manera semejante con unos tramos mayores que tienen pórticos formados por pilastrillas y frontones, avanzando entre columnas, y otros tramos menores que llevan hornacinas. En verdad, este nudo de Orgaz y el de la cruz de Sevilla son creaciones evidentemente emparentadas y con ello se confirma el influjo de Becerra en ese entorno de la platería de Merino. No obstante, resulta muy distinta la impresión que producen ambos nudos, que ciertamente favorece al sevillano. Éste presenta una estructura más clara y mejor ordenada, como si de alguna manera se aproximara a lo herreriano, a la rotunda y limpia arquitectura del templete de los Evangelistas[70].

La concepción de este nudo como templo sagrado se completa con la poderosa presencia de la cúpula, que con su tambor alcanza tanta altura como el cuerpo propiamente dicho, lo que por sí sólo denota su particular relevancia. En este sentido cabe la equiparación con el famoso templete de San Pietro in Montorio, de Bramante[71]. Incluso el excelente sistema de proporciones de éste parece registrarse en el

figura en la composición arquitectónica sobre la que se eleva la cruz.

66 Esta cuestión ya ha sido resaltada por M. VARAS RIVERO, “Francisco de Alfaro…” ob. cit., p. 714.

67 No sólo se recurre a esta misma solución respecto a las columnas sino que se repiten los quiebros y retrocesos en el entablamento que monta en ellas. Otro tanto sucede con el pedestal. En fin, esa vigorosa concepción de la arquitectura de estirpe miguelangelesca.

68 P. NAVASCUÉS PALACIO, “El patio y templete de los Evangelistas de El Escorial”. *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987, p. 67.

69 Sobre esta cruz y el carácter miguelangelesco de su nudo a través de Becerra ver M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Una aproximación a la obra…” ob. cit., p. 324 y *La Edad de Oro…* ob. cit., pp. 140 y 250-252 y M. VARAS RIVERO, “Francisco de Alfaro…” ob. cit., pp. 713-714.

70 Este carácter herreriano de la platería de Merino ya ha sido bien resaltado por A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 239.

71 Esta equiparación con el famoso *tempietto* ya se ha establecido por A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 240: “el concepto de torre circular de dos cuerpos decrecientes deriva del

nudo de Merino. Así, en uno y otro, la sesquiáltera se manifiesta en el 2x3 que puede identificarse entre el máximo de la anchura y el total de la altura[72].

A pesar de todo, la cúpula y su tambor tienen otra referencia, la obra de Miguel Ángel en la basílica del Vaticano[73]. Como en ésta, el tambor se rodea de parejas de columnas salientes, entre las que se intercalan tramos con registros rectangulares -evocadores de las ventanas de la cúpula miguelangelesca- que alternativamente se rematan en frontones rectos y curvos. Sobre este tambor se levanta la media naranja, recorrida por fajas radiales que se ajustan a la disposición de aquél. Pero, curiosamente, no presenta el característico perfil apuntado de la obra definitiva y construida sino que se aproxima al semicírculo, más de acuerdo con lo que se observa en los grabados de la basílica de Étienne Dupérac, de 1569[74]. Esta circunstancia permite suponer que estas estampas fueron la fuente de inspiración de Merino[75], al igual que el hecho de figurar en ellas las ventanas del tambor con frontones alternantes[76]. Sin embargo, esta puntual reproducción del prototipo no resulta ni completa ni rigurosa. El entablamento del tambor no ofrece los salientes que requieren las columnas y que le otorgan un característico ritmo quebrado y alternante. En lugar de ello, se hace continuo y regular, un detalle que vuelve a evocar el templete de Bramante, pero a su vez recuerda la típica arquitectura de Herrera, muy especialmente el sagrario del retablo mayor de El Escorial o, mejor aún, la cúpula de la basílica de este mismo lugar[77]. Este detalle no es un mero detalle ni un simple recurso para acentuar

tempietto de San Pietro in Montorio de Bramante".

72 Sin duda, Merino conoció el templete de Bramante por medio de Serlio, quien lo incluyó en el libro III de su tratado con varios dibujos de planta y alzado. Precisamente, la edición en castellano de este libro, junto con el IV, apareció en Toledo en 1552, gracias a la traducción de Francisco Villalpando. Por tanto, Merino pudo acceder a esta edición sin ningún problema. Con todo, el conocimiento de ese templete y de los dibujos de Serlio no es algo extraño en ese tiempo y se percibe en otros casos, como el de Juan de Arfe; su utilización se hace patente en la Custodia de la Catedral de Sevilla. Al respecto debe citarse a M.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* nº 304 (2003), pp. 386-387.

73 Relación que ya fue advertida por M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana…* ob. cit., t. II, p. 162. Asimismo ha sido señalada por J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 631 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 241.

74 Para estas cuestiones se remite a R. WITTKOWER, *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1979. En este libro se incluyen dos versiones del estudio que ese autor dedicó a la cúpula de Miguel Ángel, pp. 465-524.

75 Desde luego, nada de particular tiene que Merino hubiese conocido esas estampas, que posiblemente pudo hacerlo en Toledo, dado el ambiente artístico y cultural de la ciudad.

76 Esta circunstancia responde a una decisión tardía de Miguel Ángel, incluso no figura en la maqueta de la cúpula que finalizó en 1561; si aparece ya en los grabados del artista francés, conforme a como se construyeron las ventanas del tambor a partir de ese año de 1561. Sobre el particular ver R. WITTKOWER, ob. cit., pp. 510-512.

77 Al respecto, no deja de sorprender la semejanza con dicha cúpula. Específicamente esta semejanza se manifiesta en el perfil y sobriedad del entablamento y en la relación con las lisas columnas que lo sustentan, columnas también pareadas, aunque en este caso se espacian para albergar entre ellas una hornacina. A pesar de esto, parece clara la intención de acercarse a la idea de la cúpula escurialense. De una u otra manera Merino pudo tener conocimiento de la misma; mejor dicho, de su proyecto, pues mientras se construía el platero se encontraba en Andalucía -hay que recordar que la cúpula se concluyó

el clasicismo de la obra. En verdad, sirve para refrenar el impulso saliente de las dobles columnas, convirtiendo a éstas en un primer plano de la arquitectura, que se retira hacia atrás con el fondo a que se anteponen. De esta manera, se coordinan esos apoyos con los retranqueados del cuerpo y no se contradicen tan notoriamente[78]. Con todo, no deja de ser una solución ecléctica en su conjunto, que reúne aspectos de diferente estirpe y que, en realidad, no hace sino reflejar las tendencias más características de la época[79]. Al mismo tiempo, permite hacerse una idea de las distintas fuentes que manejó el platero y la amplitud de su cultura arquitectónica y artística.

Esta arquitectura del nudo se completa con la incorporación de elementos tales como esmaltes y jaspes veteados. Un bellísimo esmalte de estilizados motivos vegetales en verde y rojo sobre fondo de un blanco lechoso se ve encima del relieve de San Jerónimo penitente, en el remate de uno de los frentes principales. Los frontones del tambor tienen un brillante toque granate en su interior y, debajo de los curvos, sus respectivos registros se rellenan de mármoles oscuros sobre los que destacan unos espejos ovales[80], según una solución que no deja de evocar algún diseño de Serlio[81]. No es que esos elementos se distingan por su abundancia, pues apenas cubren una mínima parte del nudo, pero no hay que desestimar su presencia. En realidad, con ello se armoniza con lo que también tiene el resto de la cruz, que incluso en su crucero deja ver algunos camafeos y piedras engastadas[82], además de esmaltes. Más aún, este despliegue ya fue utilizado anteriormente por el propio Merino, como lo demuestra el contrato de 1581 para la cruz de San Jerónimo de Valparaíso de Córdoba. En el mismo se especifica que deben emplearse camafeos y jaspes[83]. También se constata el uso de camafeos, esmaltes y piedras preciosas en las obras que el platero

en 1582, después de varios años de construcción (G. KUBLER, ob. cit., p. 119)-. Esta relación con la cúpula de El Escorial ya ha sido señalada por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., p. 75.

78 Incluso se buscó la coordinación entre lo superior y lo inferior con la ligera curvatura de los paños menores en chaflán del cuerpo, con sus basamentos y cornisas, para así ajustarse mejor a la estructura rotonda del tambor de la cúpula. De esta manera, también participa de lo circular lo inferior, aunque sean rectos sus frentes principales.

79 Por ejemplo, en el retablo de ese tiempo se ve bien una doble tendencia que se manifiesta entre el altar mayor de El Escorial y los típicos retablos romanistas.

80 Hoy estos óvalos presentan unos cabujones de plata blanca, aunque en su día incluyeron más esmaltes, tal como señalan J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., p. 75 y M.J. SANZ, ¨La cruz procesional…" ob. cit., p. 436.

81 Podrían mencionarse los modelos de chimeneas que incluye el libro IV, en concreto los correspondientes a las páginas XXXVIII y XLVIII de la edición en castellano de 1552. En ellas figuran unos tableros, que simulan ser de mármol veteado, centrados por destacados óvalos. Aquí son apaisados mientras que en el nudo se disponen en vertical, para adaptarse a las falsas ventanas del tambor. Sea como sea, este detalle fue del gusto de Merino, que lo repitió en la portadita que se sitúa en el arranque del árbol de la propia cruz y también en el basamento del viril que el platero hizo para la custodia de Arfe.

82 En este punto es muy explícita la siguiente cita de A.J. Santos (ob. cit., p. 239): "Esta inclusión del arte lapidario en la platería del momento no era muy común en tierras hispánicas, y por lo tanto constituye por sí mismo otra novedad que quizás no tuvo tanta fortuna como el esmalte".

83 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit., p. 279.

realizara para fray Bernardo de Fresneda[84]. Luego, tales complementos alcanzaron a ser un recurso característico en la producción de Merino, lo que de otro lado no tenía nada de particular en su época, pues como se sabe durante el reinado de Felipe II se empezaron a imponer los esmaltes opacos[85]; de hecho, el cordobés Rodrigo de León los dispuso de forma muy espectacular en la pareja de portapaces que regaló el duque de Segorbe a la Catedral de Córdoba en 1581[86]. Con todo, no deja de llamar la atención la incorporación de jaspes. Ciertamente, su acoplamiento a obras de orfebrería no era nada nuevo y en la misma Catedral de Sevilla hay un importante precedente en la cruz de cristal blanco, realizada décadas atrás[87]. Sin embargo, por la época de la cruz de Merino el mármol de colores y veteados comienza a adquirir una especial significación. Al respecto, basta mencionar el apogeo conocido en el ámbito cortesano[88], como bien demuestra la capilla y el sepulcro de doña Juana de Austria en las Descalzas Reales de Madrid y sobre todo El Escorial, principalmente en el retablo mayor de la basílica y su sagrario[89]. Como en estas obras, el mármol incorporado al nudo de Merino tiene un carácter arquitectónico, en su caso como muro -como muro enmarcado en la trama arquitectónica de plata dorada-, más allá de lo meramente ornamental, en tanto que sobrepasa la simple piedra engastada, circunstancia que por ejemplo ilustra la citada cruz de cristal de las Catedral de Sevilla, todavía en la tradición medieval. En fin, también en este aspecto del mármol Merino se encuentra al día de las últimas tendencias de su tiempo. Y, desde luego, con él participa de corrientes características de la orfebrería manierista internacional[90].

---

84 Ibídem, pp. 274-278.

85 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 541.

86 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 121-126.

87 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 631-632.

88 El vínculo del mármol a lo cortesano es bien expresado por M.C. GARCÍA GAINZA, "Significado y valoración de la escultura escurialense en el panorama artístico español". *La escultura en el monasterio del Escorial: actas del Simposium*. Madrid, 1994, p. 271.

89 Debe destacarse el papel de maestros italianos en estas obras, siendo fundamental la contribución de Jacopo da Trezzo. Para este maestro es obligatoria la cita de J. BABELON, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial*. Burdeos-Paris, 1922. Parece sensato suponer que Merino se relacionó con este círculo de italianos de la Corte. La tasación de los facistoles de bronce de la Catedral de Toledo, en 1574 -fecha, por cierto, del conjunto de doña Juana de Austria-, pudo ser una buena ocasión para conectar con Pompeyo Leoni, al hilo de lo ya comentado en el texto. Precisamente, este Leoni se ocupó de la estatua orante de doña Juana (sobre los trabajos en mármol de este artista es fundamental el libro de B.G. PROSKE, *Pompeo Leoni. Work in Marble and Alabaster in relation to Spanish Sculpture*. Nueva York, 1956).

90 Ciertamente, en la orfebrería europea de la época de Merino se utilizan el mármol y las piedras duras como complemento de la misma. Ejemplo de ello dan producciones de Italia y Alemania. Para el primer país sirve un templete relicario de El Escorial, regalado por el duque de Mantua, que ingreso en la colección del monasterio en 1593. Germánica es la bella copa con tapa del Museo Lázaro Galdiano, fechada en 1573, cuyo cuerpo es un destacado ovoide de jaspe rojo, lo mismo que su tapa. Sobre estas obras ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997, pp. 18 y 194-197.

Ejemplos de platería de Luque (Córdoba)

MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA
Doctora en Historia del Arte

La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque (Córdoba)

Luque es un pequeño pueblo cordobés enclavado en la sierra de las Subbéticas, que posee uno de los templos más imponentes de la provincia: la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción[1]. Esta fábrica fue comenzada a finales del siglo XVI a instancias del obispo Don Cristóbal de Rojas y Sandoval, que en una visita a la localidad en el año 1567 se percata del mal estado de las iglesias del lugar y decreta que se comience un nuevo edificio. La obra fue comenzada por Bartolomé Ruiz, colaborador de Hernán Ruiz "el joven". Pero tras una serie de enfrentamientos con el obispo y el visitador eclesiástico, es sustituido por Hernán Ruiz III y, posteriormente, será Eufrasio López de Rojas, quién la termine ya en el siglo siguiente.

Se trata de un templo de tres naves, con la central de mayores dimensiones con respecto a las laterales y techumbre de madera de mediados del seiscientos. La división de las naves se realiza con arcos de medio punto apoyados en gruesos pilares. La solución de la cabecera consiste en tres capillas de testero plano, siendo la central la capilla mayor, que se cubre con una cúpula elevada sobre pechinas.

La platería eucarística y de culto

La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque presenta un ajuar importante y numeroso. No existe aún un catálogo pormenorizado de las obras artísticas de este pueblo cordobés, por lo que hay que conformarse con el *Catálogo*

1 Este templo ha sido estudiado por V. ESTRADA CARRILLO, *La iglesia parroquial de Luque (1567-1992)*. Córdoba, 1993 y J. LUQUE CARRILLO, "Hernán Ruíz III y las obras de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Luque (Córdoba)". *Laboratorio de Arte* nº 27 (2015), pp. 133-144.

artístico y monumental de la provincia de Córdoba para encontrar las escasas referencias a platería de esta localidad que están publicadas, así como algunas alusiones en textos dedicados al estudio de la platería cordobesa en general o similares[2]. Centrándonos en estos estudios, se ha podido conocer que este ajuar está compuesto por más de cincuenta piezas, algunas de ellas datan incluso del siglo XVI. Esto nos indica que se trata de obras procedentes de la iglesia que había antes de la construcción del templo actual, un ejemplo es un *cáliz* de plata sobredorada sin punzonar[3]. Entre las obras más destacadas sobresale un *aguamanil* de plata atribuido a Bernabé García de los Reyes de plata, un *cáliz* de Antonio Santacruz Zaldúa fechado entre 1772 y 1779 o un *portaviático* de Damián de Castro de los años 1772-1782[4].

Partiendo de esta base, se presentan en este artículo piezas inéditas que no aparecen en dichos manuales y si hay alguna mención a ellos, no se encuentra la imagen ilustrativa que pueda ayudar a su total identificación por parte de los lectores.

El conjunto argénteo de una parroquia suele estar compuesto por diversos objetos, cuyo fin es diverso y variado. La mayoría de las veces se utilizan dentro del ritual de la misa u otras ceremonias, como los bautismos, la procesión del Corpus Christi… De esta manera se pueden catalogar en varios grupos: de uso eucarístico, de otros fines religiosos, adornos y joyas, y plata civil. Siguiendo esta clasificación, dentro de la plata eucarística y de culto, se van a ver, en Luque, varios cálices, unas vinajeras, una campana, tres copones, dos custodias de sol, una pareja de atriles, una campana, tres copones, y dos juegos de sacras. Destacan por ser obras, cuya datación fluctúa entre finales del siglo XVI y los comienzos del XX. Algunas de ellas son anónimas, pero otras cuentan con los punzones de Bernabé García de los Reyes, José de Góngora, Antonio Santacruz Zaldúa o Manuel Azcona.

Los dos *cálices* más antiguos, aquí estudiados, están realizados en bronce sobredorado y no cuentan ninguno de ellos con punzones identificativos[5]. En este caso esto ocurre porque el material en el que están construidos -bronce sobredorado-, ya que no era obligatorio marcar piezas que no fueran de plata u oro. Se componen de un pie circular, con pestaña alta y lisa. El basamento tiene forma cóncava y se rehunde en el centro para recibir al astil. Astil constituido por gollete cilíndrico, enmarcado por anillos moldurados, nudo en forma de jarrón con toro escasamente desarrollado y estrecho cuello. La copa es lisa y ligeramente acampanada. Uno de los cálices, además, va decorado con elementos de inspiración vegetal y geométrica ligeramente incisos.

Del siglo XVIII se presentan otros dos *cálices*, uno realizado por el platero Antonio García Vallejo y otro anónimo. El primero, ejecutado en plata en su color[6],

2 J. BERNIER LUQUE y otros, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. T. VI. Córdoba, 1993, pp. 43-44; F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006.

3 J. BERNIER LUQUE y otros, ob. cit., p. 43.

4 Ibídem.

5 Ibídem.

6 Ibídem.

entre 1728 y 1735; cuenta con los punzones de Antonio García Vallejo[7], como platero y Francisco Alonso del Castillo, contraste entre 1712 y 1735[8]. Se compone de un pie, levantando sobre pestaña alta y lisa, que tiene dos pisos decrecientes de perfil cóncavo y el superior, ligeramente troncocónico, elevándose así hasta la unión con el astil. Astil con gollete cilíndrico entre arandelas, nudo de pera invertida, con baquetón en el tercio superior, y cuello estrecho, con dos anillos. La copa es lisa, acampanada y cuenta con el mismo tipo de moldura saliente del nudo. No tiene decoración.

El otro *cáliz* está elaborado en plata sobredorada, también en la primera mitad del siglo XVIII y no posee marcas identificativas. Su estructura es muy parecida al anterior, manteniendo el mismo tipo de basamento, astil y nudo. La diferencia entre ambos es que éste presenta decoración de tipo incisa inspirada en elementos vegetales y florales. Modelos, como éstos dos, hay dispersados por la provincia, ya que se corresponden perfectamente con las características de esta tipología durante dicho período. Así podemos ver el cáliz que Bernabé García de los Reyes firma para la catedral cordobesa, mantiene la misma estructura y decoración, salvo en el pie, que en Luque tiene elementos florales del nudo sin cartelas[9]. En la parroquia de Santiago de Montilla hay otro ejemplar, sin decoración, que repite la misma disposición[10]. Por último, según el profesor Moreno Cuadro hay más cálices con estas formas y cita uno en la parroquia de la Asunción de Cabra[11].

Entre los juegos de *vinajeras*, destaca uno realizado en plata en su color, que cuenta con unos punzones bastante deteriorados, de los que se pueden extraer algunos datos: una marca es un círculo rodeado de puntas de diamante, muy parecido al león de Córdoba utilizado por Francisco Alonso del Castillo entre 1715 y 1754[12]. Del punzón del contraste poco es lo que queda, tan sólo pueden apreciarse algunas letras sueltas en dos líneas claramente distinguidas, EL../D, aunque la única que se ve mejor es la D. Por la fecha, podría tratarse, casi sin lugar a dudas, de Francisco Alonso del Castillo, el único punzón de este contraste que utiliza la D en su marca es CAST/LLOD/1731[13]. Y de la última estampación, tan sólo se puede ver "ES". Podría tratarse del platero Bernabé García de los Reyes, cuyo punzón, "RE/IES", que coincide en forma con estas letras[14].

Las vasijas se levantan sobre un pequeño pie de forma troncocónica sin pestaña. La parte inferior es bastante cóncava y abultada, mientras que la superior es lisa

---

7 D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1973, nº 148, p. 109.

8 Ibídem, pp. 95-96.

9 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 79.

10 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. Córdoba, 2011, p. 129. http://hdl.handle.net/10396/5557

11 F. MORENO CUADRO, "Notas sobre Bernabé García de los Reyes". *Boletín del Museo Camón Aznar* nº 103 (2009), pp. 321-322.

12 A. FERNÁNEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 54.

13 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., nº 129, p. 97.

14 Ibídem, nº 154, p. 111.

y circular. El asa es en forma de tornapunta enroscada. El pico vertedor tiene pequeño tamaño y aparece en punta. La tapa presenta una superficie bastante lisa y se conserva en malas condiciones. La cubierta cupuliforme, la asa en forma de ce y picos rectilíneos adosados, nos hablan de aires arcaicos. De mediados de la centuria y firmadas por un platero de apellido Luque, se conservan unas vinajeras muy parecidas a éstas en la parroquia de Nuestra Señora de Gracia de Montalbán de Córdoba[15].

Hay una *campana*[16] elaborada en plata en su color en el setecientos. No tiene marcas y se compone de una falda con paredes alabeadas y con la única decoración de unos baquetones salientes, así como un mango torneado. Sigue este modelo a otros del siglo XVIII, como la de la parroquia de San Francisco Solano de Montilla, obra de José Antonio de Alarcón, de 1776, o la del platero Vijil del convento de Santa Clara, ambas también en Montilla, y ambas con mango torneado[17], como la campana de mediados del siglo XVIII de la parroquia de Nuestra Señora de Gracia de Montalbán de Córdoba[18]. En el museo Arqueológico Nacional hay otra, de la segunda mitad del siglo XVIII, con esta típica asa labrada; de la que se dice, además, que lo que más interesa es la rareza de esta tipología en sí, ya que es difícil encontrar campanillas de plata en iglesias fechadas con anterioridad a ese período, siendo esa centuria cuando su uso se va a generalizar[19].

Entre los *copones,* encontramos uno fechado en 1711[20], realizado de plata en su color, sin marcas y que cuenta con la siguiente inscripción: *"Se hizo este copon siendo obrero D. Hipólito Ignacio Calvo de León. Año de 1711, para la iglesia catedral de la villa de Luque"*. Compuesto por un pie, con pestaña alta y lisa, y cuerpo con varios pisos decrecientes de perfil cónvexo-cóncavo. Lleva elementos decorativos consistentes en gallones y una cenefa denticular. El astil posee gollete moldurado decorado con elementos vegetales, nudo en forma de jarrón dispuesto en posición contraria -o sea, bocabajo- y un estrecho y alto cuello. La copa es un cuenco profundo, que se tapa con una cubierta escalonada, que se remata con cruz de brazos moldurados, terminados en bolas.

Hay otro *copón* fechado en 1816 y realizado en plata en su color, cuenta con el punzón de contrastía de Diego de Vega Torres, VEGA/16 y el león de Córdoba dentro de un círculo a la izquierda[21]. Esta pieza se compone de un pie elevado sobre pestaña alta y lisa. El basamento tiene varios pisos decrecientes y de contorno troncocónico, que se eleva en el centro para recibir al astil. Éste se compone de un nudo cilíndrico que lleva tanto por abajo como por arriba sendas piezas troncocónicas. La copa es

15 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería de Montalbán de Córdoba* (en prensa).

16 J. BERNIER LUQUE y otros, ob. cit., p. 43.

17 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería en el antiguo…* ob. cit., p. 168.

18 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería en Montalbán…* ob. cit.

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de platería del Museo Arqueológico Nacional.* Madrid, 1982, p. 138.

20 J. BERNIER LUQUE y otros, ob. cit., p. 43.

21 Ibídem: aquí se dice que tiene el punzón de Antonio Ruiz, pero en la actualidad no se conserva dicha marca, es posible que por el deterioro del tiempo y del uso se haya podido borrar.

en forma de cuenco profundo y la tapa es bastante plana, con varios pisos de escasa altura, que se remataba con una cruz que se ha perdido en la actualidad.

Por último un tercer ejemplar, construido en plata sobredorada y cuyo punzón es: ROVIRA. Se trata de un platero barcelonés de finales del siglo XIX, apellidado Rovira, José de Rovira[22]. Cuenta además con la siguiente inscripción: "*A la casa general de hermanas mercedarias como recuerdo de Boda. E. y J. 15-5-1905*". Está compuesto por un pie, con pestaña lisa, plana y que sobresale. El basamento es troncocónico y bastante elevado. En el astil, tanto el gollete como el nudo son cilíndricos, un estrecho cuello da paso a la copa. La copa tiene forma de cuenco profundo y la tapa es bastante plana. Se remata con cruz de brazos planos que culminan en trilóbulos. La decoración de la pieza consiste en motivos vegetales, palmetas, flores trevoladas y polilobuladas. Esta tipología de copones se repite en algunas otras piezas más con pie, como el cáliz del oratorio de María Auxiliadora de Montilla realizado por Rafael González Ripoll a comienzos del siglo XX, con pie troncocónico y nudo esférico que recuerda a los realizados en el siglo XVI[23]. En Úbeda se encuentra un copón procedente de Barcelona, realizado por Juan Suñol en el tercer tercio del siglo XIX que es parecido tanto en forma como en decoración[24].

De *atriles* (lám. 1) hay una pareja, realizada en plata en su color en la segunda mitad del siglo XVIII, que no tienen marcas[25]. Se componen de un alma de madera, revestida con chapas de plata repujadas y cinceladas. Se apoyan sobre patas en forma de garra, sobre las que se levanta una cariátide que se superpone en toda la esquina. El faldón de la grada tiene forma rectangular y se adorna con una rocalla central de la que parten elementos vegetales que culminan en una gran flor repujada. En el frente, también rectangular, un bajo relieve de un Pelícano rodeado de abundantes recursos vegetales, florales y rocallas, todo ello repujado. En la parte posterior, una gran cartela central con una inscripción, que se rodea del mismo tipo de elementos decorativos, que también se repiten en las caras laterales. En su interior puede leerse: "SE HIZO ESTE ATRIL PARA LA PARROQVIAL DE LA VILLA DE LVQVE SIENDO OBRERO Dn HIPOLITO IGNACIO CALVO DE LEON, AÑO DE 1734". Se parecen mucho a los que Bernabé García de los Reyes hace para la parroquia de Aguilar, donde se puede ver incluso un mismo tipo de pata, con ángeles de menor tamaño[26]. En el Ayuntamiento de Córdoba se hallan otros punzonados por Juan Sánchez Izquierdo y Francisco Alonso del Castillo, que repiten también estructura y patas. De ellos se dice que responde a los esquemas barrocos y que se puede establecer y un gran paralelismo con los atriles de Bernabé García de los Reyes de Espejo y otros de la parroquia de Cabra con las marcas García como autor

22 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 192.

23 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería en el antiguo*... ob. cit.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, fig. 120.

25 Ibídem, p. 43.

26 F. MORENO CUADRO, "Notas sobre Bernabé…" ob. cit., pp. 327 y 350.

y Castillo en 1728[27]. Destaca el claroscuro del repujado y la inclusión de elementos más arcaicos en las cariátides de fundición, de inspiración manierista, que era muy propio de Bernabé García. Las cariátides de las esquinas parecen estar inspiradas en el siglo XVII, en los atriles de la catedral de Pedro Sánchez Luque, con los que también comparte una misma forma arquitectónica, al igual que los mencionados anteriormente de Aguilar de la Frontera[28]. Con este último comparte una decoración floral muy parecida, aunque en el luqueño la representación central es un pelícano mientras que en el aguilarense, se trata de un espejo central. Otros ejemplares que se deben citar son los de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Palma del Río, también de Bernabé García de los Reyes, con unos elementos decorativos consistentes en ces y flores, muy similares, aunque lleven patas y frontal diferente[29]. Y, por último, en la catedral de Jaén hay otros, también de Bernabé García de los Reyes, que son iguales, incluso repite el pelícano del frontal y la rocalla central del faldón, con la única diferencia de que en el jiennense en su centro lleva una representación de San Bartolomé y en Luque no haya nada, sólo la rocalla[30].



LÁMINA 1. *Atribución a BERNÁBÉ GARCÍA DE LOS REYES. Atriles (1734). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque.*

27 M. VALVERDE CANDIL y M.J. RODRÍGUEZ, *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994, pp. 94-95.

28 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 61-63.

29 F. MORENO CUADRO, *Platería…* ob. cit., p. 145.

30 F. MORENO CUADRO, “Notas sobre Bernabé…” ob. cit., p. 350, fig. 9.

Las *sacras* son piezas que se utilizan en el ritual de la misa como apoyo para la lectura de las palabras de la Consagración. Según la profesora Sanz Serrano parece ser que comenzaron a difundirse ampliamente en el setecientos[31]. Hay en Luque dos modelos del siglo XVIII. La más antigua (lám. 2) fue realizada en la primera mitad de dicha centuria en plata en su color, no cuenta ni con marcas ni inscripciones[32]. Se trata de una sencilla pieza, compuesta por un pie que se eleva sobre una pestaña alta y lisa. Perfil cóncavo que se rehunde en el centro para recibir a un astil cilíndrico elevado y sin nudo. La placa donde aparece la cartela es rectangular y la inscripción está en latín. Se remata con una pequeña cruz griega que culmina sus brazos en bolas. En el centro puede leerse: "HOC EST ENIM CORPUS MEUM/ HIS EST ENIM CALIX SANGUI/NIS MEI NOUI AETERNITESTA/MENTI MY STERIUM FIDERQUI/PROVOBIS PROMULTIS EFFUNDE/TURINREMIFSIONEM PECCA TORUM".



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Sacra (Primera mitad del siglo XVIII). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque.*

31 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR (com.), *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2009, p. 354.

32 J. BERNIER LUQUE y otros, ob. cit., p. 43, donde dice que es del siglo XVII.

El otro juego está compuesto por dos ejemplares, concretamente, los dos laterales, faltando la sacra central. Están realizadas en plata en su color en el año 1773[33]. Tienen los punzones de: 73/LEIVA, león rodeado de puntos y CRU…, que se corresponden con el contraste Juan de Luque y Leiva y el platero Antonio Santacruz y Zaldúa. Cuentan con un único pie elevado y liso, a modo de banco y de perfil cóncavo. El marco central muestra perfil muy recortado, con una gran rocalla a modo de remate en la parte superior o penacho y, en los laterales, abundante rocalla y tornapuntas. Poco más se puede añadir a estas obras, salvo que siguen la estética del momento y que hay ejemplares parecidos en diferentes localidades, ya sean elaborados por el propio Santacruz o por Damián de Castro[34].

En cuanto a las *custodias de sol*, también llamadas por algunos historiadores "custodias portátiles" u "ostensorios", hay dos ejemplares catalogados, pero no ilustrados[35]. Uno de ellos se caracteriza por mantener la misma estructura compositiva de los cálices mencionados y por estar elaborado en el idéntico material, bronce dorado, además de no poseer punzón alguno. Está constituido por un pie, de planta circular, elevado sobre pestaña alta y lisa. El basamento cuenta con perfil ligeramente cóncavo y centro rehundido para recibir al astil. Éste lleva gollete cilíndrico entre arandelas, nudo de bellota, con toro bastante abultado y alto cuello estilizado y estrecho. El viril es circular y liso, se rodea de rayos lisos alternados con otros ondulados formando el sol. Se remata con un pequeño jarrón y cruz de brazos redondeados. La decoración consiste en placas de esmalte, sobrepuestas y en realce, bordeadas con incisiones de inspiración vegetal.

El otro *ostensorio* es de plata blanca, aparece firmado por Leoncio Meneses a comienzos del siglo XX, lleva los punzones identificativos del autor: L/MENESES y M.BLANCO, correspondientes a las primeras décadas de su actividad argéntea, que era cuando utilizaba esta marca. Se compone de un pie elevado sobre alta pestaña lisa y basamento de varios pisos decrecientes, el primero de ellos de perfil ligeramente cóncavo, el segundo convexo, en el tercero se repite el perfil cóncavo y el último, troncocónico. El astil es bastante elevado y está constituido por varios elementos diferentes, nudo ovoide alargado y cuello moldurado. El sol tiene viril circular, rodeado de un cerco de nubes de contorno desigual elevadas sobre espigas de trigo. Un cerco de rayos lisos de diferente tamaño lo bordea y se remata con una cruz de brazos planos, que terminan en trilóbulos.

Por último, dentro de la platería eucarística, hay un *viso del sagrario*[36], de plata en su color, fechado entre 1753 y 1758 y que cuenta con los punzones de: TARA/MAS, león en escudo a la izquierda, GO…, pertenecientes al contraste Francisco Bueno Sánchez Taramas y al platero, José de Góngora, maestro aprobado el 11 de abril de 1753[37]. Francisco Taramas ejercerá como contraste entre 1738 y 1758, lo

33 Ibídem.
34 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 46-48.
35 J. BERNIER LUQUE y otros, ob. cit., pp. 42-43.
36 Ibídem, p. 43 y F. MORENO CUADRO, *Platería…* ob. cit., p. 200.
37 D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., nº 155, p. 121.

que ha permitido fechar esta obra en ese período[38]. Se trata de una pieza en forma rectangular, en cuyo centro aparece una cartela con contorno cuatrilobulado, que acoge un relieve del Cordero, rodeándose de elementos florales y vegetales entrelazados y repujados, entre tornapuntas y alguna incipiente rocalla. Teniendo en cuenta que Góngora ratifica su entrada en el gremio de plateros en el año 1753 y que Francisco Taramas deja de ser fiel contraste en 1758, resulta claro establecer que el momento en que esta pieza fue elaborada fue entre ambos años.

Plata de otros usos religiosos

De comienzos del siglo XVII encontramos una *crismera*[39] (lám. 3), realizada en plata en su color, de autor anónimo, ya que no cuenta con punzones identificativos. Sus características estructurales y ornamentales son propias de las últimas décadas del quinientos y los comienzos del seiscientos.

Se levanta sobre un pequeño pie circular y plano. Sobre este basamento, se alza un astil con varias molduras de escaso desarrollo. La vasija se divide en dos por medio de un baquetón saliente situado en el tercio superior. La parte inferior es lisa y lleva costillas, típicas del momento; mientras que la zona superior presenta un perfil bastante acampanado. Se tapa mediante una cubierta escalonada, que va rematada con un pequeño jarrón y una cruz de bastante altura, símbolo que hace referencia al crisma con que se unge a los fieles en ciertos actos dentro de la liturgia, como pueden ser el Bautismo o la Unción a los enfermos y catecúmenos[40].

Si se procede a un estudio comparativo con otras crismeras de este tipo localizadas en otros templos de la provincia de Córdoba e incluso, otras provincias, se puede comprobar que responde a las peculiaridades propias del estilo en esta fecha. Así, en la parroquia de Nuestra Señora de Gracia de Montalbán de Córdoba, se puede ver otro ejemplar, que repite la estructura de ésta, aunque sin las costillas[41]. Lo mismo ocurre con otra pieza de Lora del Río (Sevilla)[42], o la jarra renacentista de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, que sí lleva los mismos gallones inferiores[43]; la parroquia de San Miguel de Cumbres Mayores (Huelva)[44], o la de Santa Ana de Sevilla de comienzos del XVII[45]; o, por último, la de San Juan Bautista de San Juan de los Caballeros (también en Sevilla)[46].

---

38 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 54.

39 J. BERNIER LUQUE y otros, ob. cit., p. 43.

40 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR (com.), ob. cit., p. 152.

41 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería de Montalbán…* ob. cit.

42 F. QUILES GARCÍA, *La parroquia de Santa María de la Asunción de Lora del Río y su orfebrería.* Ayuntamiento de Lora del Río, 1992, p. 48.

43 J. HERNÁNDEZ PERERA, *La orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, p. XI, fig. 16.

44 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, p. 338.

45 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. I. Sevilla, 1979, p. 353.

46 Sánchez-Lafuente Gémar explica el uso de la crismera y añade más modelos sevillanos parecidos a este ejemplar. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR (com.), ob. cit., pp. 152-153.



LÁMINA 3. *ANÓNIMO. Crismera (Comienzos del siglo XVII). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque.*

Las otras *crismeras* luqueñas son de plata en su color, no tienen marcas y se fechan también en el seiscientos[47]. Las ánforas tienen forma circular, llevan en el centro la inscripción incisa "CRISMAM SANCTVM" y "OLEVM SANCTUM", y su tapa es circular. Se unen por un vástago cilíndrico, que se apoya en un pie con forma de animal. A pesar de no ser una tipología muy usual, podemos encontrar unas exactamente iguales en Espiel, que tampoco tienen punzones[48].

Las crismeras pareadas más antiguas conocidas en la provincia de Córdoba son las realizadas por Rodrigo de León hacia 1575 para las parroquias de Santiago en Montilla y de Nuestra Señora del Soterraño en Aguilar de la Frontera. Ambas parejas están compuestas por dos vasijas aovadas unidas entre sí por un eje y por un pie conjunto. De la misma fecha son otras crismeras ejecutadas por Sebastián de Córdoba para la parroquia de San Bartolomé de Espejo, cuya estructura va a ser el germen de las de Luque, ya que es la primera vez que se ve esta estructura, unida por el pie y en el centro con un vástago horizontal, que recuerda mucho al estudiado en este artículo[49].

47 J. BERNIER LUQUE y otros, ob. cit., p. 43.
48 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 135.
49 F. MORENO CUADRO, *Platería…* ob. cit., pp. 85 y 87.

Otro tipo de pieza de la que muy difícil encontrar ejemplares argénteos es la *concha de bautismar*. Hay en Luque una realizada en plata en su color, sin marcas ni inscripciones. Se trata de un sencillo ejemplar, cuya única decoración consiste en unos gallones repujados. Tan escasos son estos modelos en la tierra, que debemos salir de la provincia cordobesa para poder encontrar algunos de ellos, como las de la parroquia de San Pedro de Agreda en Soria, tan sencilla como ésta y de la misma época[50]; o la de Úbeda[51]. En Córdoba, tan sólo se han hallado hasta el momento, las de la parroquia de San Francisco Solano de Montilla, en la parroquia de Cañete de las Torres y en la de San Lorenzo, de Córdoba capital[52].

Plata civil

Entre 1753 y 1758 se data también -al igual que el viso de sagrario anteriormente visto- una *bandeja* de plata en su color, que tiene los punzones de TARA/MAS, león y GON…, correspondientes a Francisco Sánchez Bueno Taramas, como contraste y el león de Córdoba. La otra marca GON pertenece a José de Góngora. Es una bandeja ovalada, con borde plano y moldurado; y fondo rehundido. Se decora con elementos vegetales y florales levemente incisos. Las bandejas son piezas civiles que no suelen conservarse, debido -la mayoría de las veces- a su uso continuado y a su deterioro. A pesar de ello, pueden localizarse algunos modelos desde el seiscientos[53]. Al principio solían tener forma circular, y a lo largo del setecientos comenzarán a implantarse las líneas ovaladas. La constante va a ser una pieza bastante plana con mucha decoración, casi siempre en repujado. En Nueva España (México) la doctora Esteras Martín catalogó una bandeja cordobesa de la misma época, aunque de diferente autor, que es muy parecida a ésta en cuanto a forma[54].

Adornos de imágenes

Entre los elementos de platería que sirven para adornar imágenes, destacan los atributos de los santos, que suelen portar éstos en sus manos -como varas de azucenas, cestos, cruces…- y los de la cabeza, que son las aureolas, las coronas, las diademas y las potencias en el caso de las imágenes de Cristo. Del primer tipo hay una *palma*, que pertenece a la imagen de Santa Rita de Casia, que estaba en la iglesia del antiguo convento de San Nicolás de Tolentino. Está realizada en plata en su color en la segunda mitad del siglo XVIII, sin marcas. Se trata de un manojo de hojas

50 J. HERRERO GÓMEZ, *La platería en Ágreda*. Soria, 2008, p. 191, fig. 26.

51 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 59-60.

52 M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, “La platería en el primer señorío de los Fernández de Córdoba: Cañete de las Torres”. *Ámbitos* nº 28 (2012), p. 76, fig. 8; y M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, “Obras inéditas y otras notas sobre Manuel Aguilar Guerrero, platero del neoclasicismo cordobés”. *Ámbitos* nº 23 (2010), p. 55, fig. 8.

53 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR (com.), ob. cit., pp. 160 y ss.

54 C. ESTERAS MARTÍN, “Plata y plateros cordobeses en la Nueva España (México)”, en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, p. 63.

de palma, donde se insertan tres coronas de tipo bonete, de tamaño decreciente, compuestas por un anillo o aro circular liso y plano, de donde parte el canasto, ornamentado a base de rocallas, espejos y ces enlazadas, formando las puntas de la corona.

Hay un *rostrillo*, de una Dolorosa, pieza que sirve para decorar y adornar el rostro de la Virgen. Está realizado en plata en su color, repujada y cincelada. Cuenta con los punzones de AZCONA, león en un círculo a la derecha y 8/.EGA, que se corresponden con el platero Manuel Azcona, que aprueba el examen 1789 y Diego de Vega Torres como contraste. Esto ha permitido fechar la pieza en 1818 o en 1828[55]. Se ornamenta con elementos vegetales y florales calados, constituyendo una cenefa que rodea toda la pieza y que se remata con un borde florliselado. Esta tipología es bastante escasa entre las Dolorosas de la tierra, ya que no son muchas las imágenes de estas Vírgenes que portan dicho adorno y entre ellas se cuenta la Virgen de los Dolores de Córdoba. Las existentes aparecen, más bien, en figuras de advocación mariana, como por ejemplo, Nuestra Señora del Campo Coronada de Cañete de las Torres, Nuestra Señora de la Sierra de Cabra, Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera, Nuestra Señora de la Estrella de Espiel, Nuestra Señora del Valle de Santaella o Nuestra Señora de Araceli de Lucena. Siendo la mayoría de ellas piezas modernas, realizadas en metales dorados, oro o plata, con abundante decoración de pedrería, por lo que realizar un estudio comparativo se presenta difícil, máxime teniendo en cuenta que los escasos modelos conservados son de diferentes épocas y estilos.

55 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 171-172.

Plateros y platería del siglo XVI en Úbeda: Juan de la Rúa, el cáliz-custodia de Sabiote y el pie de las crismeras de Iznatoraf

MIGUEL RUIZ CALVENTE[*]
Universidad de Jaén

Introducción

En el antiguo Reino de Jaén el arte de la platería alcanzó a lo largo del siglo XVI un extraordinario desarrollo, destacando los talleres de las ciudades de Jaén, Baeza y Úbeda[1]. Son muchos los artífices conocidos a través de los registros documentales, pero -desgraciadamente- pocas las piezas conservadas de esta centuria. La pérdida más valiosa fue sin duda la custodia del Corpus de Juan Ruiz *el Vandalino*[2], contratada por el Cabildo de la catedral de Jaen en 1535, cuya estética "*al romano*" debió influir de manera inmediata en los ajuares giennenses, tanto litúrgicos como civiles. Esta impronta se mantuvo hasta el último tercio del Quinientos, pues el resto del siglo -y buena parte del siguiente- quedan bajo los nuevos estilemas manieristas difundidos por el gran platero giennense Francisco Merino, asumidos por Tomás y

---

* Miguel Ruiz Calvente. Grupo de Investigación HUM.573: <<Arquitecto Vandelvira>>. Universidad de Jaén. Correo: miguelruizcalvente@hotmail.es.

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en el Reino de Jaén durante el siglo XVI", en A. MORENO MENDOZA y J.M. ALMANSA MORENO (coms.), *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén, 2002, pp. 545-560, y "Platería y Plateros en Baeza", en M.F. MORAL JIMENO (coord.), *Baeza. Arte y Patrimonio*. Jaén, 2010, pp. 293-299. M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005.

2 M. RUIZ CALVENTE, "Juan Ruiz "el Vandalino": nuevas aportaciones documentales sobre la destruida custodia del Corpus Christi de la catedral de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 673-692.

Jerónimo de Morales, entre otros muchos artífices. Centrándonos en Úbeda, a todo lo dicho hay que sumarle la repercusión que pudo tener lugar en la orfebrería de las parroquias y conventos de esta ciudad la platería depositada por D. Francisco de los Cobos en su capilla-enterramiento de El Salvador, labrada por el platero Francisco Martínez de San Román en Toledo[3]. No hay que olvidar, por otro lado, las extraordinarias labores en piedra y madera en las monumentales arquitecturas o ricos bienes muebles ubetenses con arreglo a los postulados renacentistas, que igualmente influyeron en la ornamentación y composición de las piezas referidas de culto, pero también en las de uso civil[4]. Los grutescos y otros motivos igualmente renacientes pintados en retablos o palacios también pudieron inspirar a los plateros, como los llevados a cabo por los pintores italianos Julio de Aquiles o Alejandro Mayner en el palacio del secretario Cobos en Úbeda[5].

En relación a los artífices activos en Úbeda en el Quinientos, Ruiz Prieto y A. Cazabán[6] citan a Juan Castellano, Alfonso Gómez, Luis Ruiz, Alonso de Salamanca, Bernardo Alonso, Pedro González de Asarta y Gonzalo Ruiz. Enrique Romero de Torres[7] catalogó en la iglesia de San Nicolás una custodia de plata, que según creencia fue hecha por el citado platero de Úbeda, Bernardo Alonso, en 1540. En el inventario del año 1563[8] de la Sacra Capilla de El Salvador consta que se encargaron en 1547 al platero Navarro (quizás puede tratarse de un familiar del platero Pedro Navarro, que estudiaremos más adelante) un platoncillo para las vinajeras, dos vinajeras blancas de hechura italiana y otras vinajeras ochavadas. Documentos inéditos procedentes del Archivo Histórico Diocesano y del Archivo Histórico Provincial, ambos de Jaén, y -de manera especial- los fondos investigados en el Archivo Histórico Municipal de Úbeda por Vicente Miguel Ruiz Fuentes[9] y Antonio Almagro

3 M. RUIZ CALVENTE, "La platería en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (Jaén). Ss. XVI-XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 463-484.

4 P. GALERA ANDREU, *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 2000. A. TURCAT, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l`Inquisition*. París, 1994. J.M. ALMANSA MORENO, "Escultura y escultores en la Úbeda del siglo XVI", en *Úbeda…* ob. cit., pp. 471-504.

5 V.M. RUIZ FUENTES, "El pintor Julio de Aquilis: aportes documentales a su vida y obra". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 23 (1992), pp. 83-96. A. MORENO MENDOZA, "Pintura y pintores en la Úbeda del siglo XVI", en *Úbeda…* ob. cit., pp. 505-526.

6 M. RUIZ PRIETO, *Historia de Úbeda*. Úbeda, 1906. A. CAZABÁN LAGUNA, "Artistas que trabajaron en Úbeda en el siglo XVI y fechas en que se saben que vivían". *Don Lope de Sosa* (1922), p. 245.

7 E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Jaén* (Inédito). 1913/1915. Texto. Iglesia de San Nicolás. Vol. 2, p. 533.

8 P.A. GALERA ANDREU, "Francisco de los Cobos, magnificiente y virtuoso", en R. CAMACHO MARTÍNEZ y F. ASENJO RUBIO (coords.), *Patronos y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y Sur de Italia*. Málaga, 2012, pp. 131-134. M. RUIZ CALVENTE, "La platería en la Sacra Capilla…" ob. cit., pp. 463-484.

9 V.M. RUIZ FUENTES, *Contratos de obra protocolizados ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI*. Granada, 1991 (Tesis Doctoral). Agradezco al autor su generosa y desinteresada colaboración en la elaboración del presente estudio sobre la platería en Úbeda. Las referencias documentales han sido tomadas de la citada Tesis, pero las transcripciones son propias del autor de este

García aportan sustanciosos y valiosos registros, entre otros los pagos contabilizados en los Libros de Fábrica de las parroquias de Úbeda y los contratos suscritos ante escribanos públicos de esta ciudad, que pasamos a describir y analizar:

PEDRO NAVARRO. El 12 de noviembre de 1551, Pedro Navarro, platero de Úbeda, se obliga a entregar a Juan Ortega, clérigo y vecino igualmente de esta ciudad, "[...] *un calys de plata de hasta dos marcos con su patena una onça mas otra menos de la fechura e tamaño de un calys de San Pedro d,esta zibdad que yo e bysto e me han mostrado*[...]"; el vaso ha de estar concluido para la Navidad próxima "[...] *bien fecho e labrado e bronydo* [...] *me aveys de dar el peso de la plata e por la fechura dos ducados e medio por la fechura de el dicho calys e patena e* [...] *resçibo luego dyez ducados [...] y el resto que mas montare e hechura me aveys de pagar el dia de San Juan de junyo prymero que verna* [...]"[10].

PEDRO GONZÁLEZ DE LASARTE. Especial relevancia debió tener el taller de Pedro González de Lasarte (Asarta o Asarte) a tenor de los contratos aflorados. El 1 de octubre de 1572 conjuntamente con sus fiadores, su suegro Luis Ruiz y Gaspar de Cevallos, clérigo beneficiado de las iglesias de San Pablo de Úbeda y de la parroquial de Bailén, se obligó a realizar por mandato del prelado don Francisco Delgado (1566-1576) una "[...] *cruz de plata de la limosna que an dado y dan los vecinos de la dicha villa en çierta traça modelo y condiciones* [...]"[11]. En 1574 labró una custodia y una cruz para Alcaraz por encargo del arquitecto Andrés de Vandelvira[12]. Para la parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de la villa de La Iruela se obligó Lasarte, vecino en la Rúa de Úbeda, el 26 de diciembre de 1587, a dar acabada de todo punto para el día de Santa María de agosto una cruz de plata que lleve de peso hasta "[...] *çyento o çyento y veynte ducados de plata e no mas conforme a la traça y modelo que se me a entregado firmada de dos fyrmas que la una es de Françisco de Villalobos y la otra Christoval de la Plaça* [...] *y acabada de faser que a de ser por el dicho dia se me a de acabar de pagar la plata y hechura que se me restare a deber* [...] *sea de conçertar la hechura entre nosotros y para en quenta de lo que todo ello montare e reçibido agora de presente de mano de don Antonyo de Alameda tesorero de la yglesia de Santa Maria la Mayor d,esta dicha çibdad nobenta ducados en reales*[...]"[13]. El 14 de octubre de 1589 la iglesia de San Nicolás dió en descargo "[...] *ocho reales que dio a Pedro Gonzalez platero de adobio del ynçensario y ampollas de plata mostro carta*

artículo.

10 Archivo Histórico Municipal de Úbeda (en adelante AHMU). Fondo Protocolos Notariales (FPN). Escribano (Escrib.) Pedro de Molina, leg. 288, f. XIIIr. 1551, noviembre, 12. Úbeda. Documento investigado (Doc. inv.) por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

11 AHMU. FPN. Escrib. Alonso Martínez de Arellano, leg. 339, ff. CLIv-CLIIr. 1572, octubre, 1. Úbeda. Doc. inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

12 J. DEL ARCO MOYA (edit.), *Andrés de Vandelvira. Vida y Obra de un arquitecto del Renacimiento.* Jaén, 2006. (Testamento de Andrés de Vandelvira. 16 de abril de 1575, pp. 235-236).

13 AHMU. FPN. Escrib. Marcos Bautista de Baeza, leg. 601, ff. Ir-IIr.1587, diciembre, 26. La Iruela. Doc. inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

de pago [...]"[14]. El 20 de mayo de 1594 declaró haber recibido de los vecinos de la villa de Beas de Segura, Gonzalo Hernández, alcalde de la cofradía del Rosario, 15 ducados, y Alonso Manjón, escribano de la misma, 165 reales, "[...] *que son todos los que a resçevido hasta oy treinta ducados los quales resçive* / fol. 313vº/ *para en quenta y parte de una lanpara de plata que a de hazer para la dicha cofradia que a de tener de peso ocho marcos y la a de dar fecha de aqui a el dia de san Juan primero* [...]"[15]. En el mismo día, mes y año otorgó también este platero haber recibido de los citados señores 15 ducados de cada uno, "[...] *los cuales dichos treynta ducados reçibo para en quenta de una lanpara que a de hazer para la dicha cofradia de ocho marcos de peso y le an de dar de hechura al qunplimiento de sesenta y quatro ducados la qual lanpara se obligo de darla fecha y acabada de todo punto en esta dicha çiudad de Ubeda para el dia de San Juan de junio primero que berna* [...]"[16]. Para Santa María de los Reales Alácares se convino, el 2 de julio de 1594, a entregarle para Pasqua Florida de 1595 "[...] *dos ciriales de plata* […] *de peso de treynta marcos de plata un marco mas o menos los quales an de yr bien hechos conforme a una traça que se le entrega a mi el dicho Pedro Gonçales* [...] *esto porque me an de dar treynta y quatro reales por la hechura de cada marco que pesaren los dichos dos çiriales demas del balor de la dicha plata* [...]"[17]. El 22 de septiembre del dicho año de 1594 la fábrica de esta iglesia "[...] *dio por discargo treinta y ocho myll y novecyentos y veinte y nueve maravedis que a dado a Pedro Gonzalez platero para quenta de los çiriales de plata que se hazen para la iglesia* [...]"[18]. En septiembre de 1594, el mayordomo de San Isidoro dió un descargo de "[...] *dos ducados que pago a Pedro Gonzalez platero del adobio de dos calices y plata que puso para ello* [...]"[19]. Enrique Romero de Torres[20] catalogó en la iglesia de San Nicolás una custodia de plata -más sencilla que la de Bernardo Alonso- construida en 1594 por Lasarte, para cuya obra recibió plata y relicarios viejos, por valor de 1800 maravedís, percibiendo por su trabajo 2116 reales. El 22 de septiembre del año 1594, la fábrica de San Nicolás "[...] *dio por discargo dos myll y çyento y diez seis reales con que acabo de pagar a Pedro Gonzalez platero vecino de Ubeda la cruz de plata que por mandamiento del provisor a hecho para la iglesia que con hechura y plata monto dos myll* (seis) *cyentos y sesenta y seis reales* [...]"[21]. El 9 de junio de

14 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (en adelante AHDJ). Seción Pueblos (SP). Úbeda. Librillo de Cuentas de Fábrica (LCF). San Nicolás. 1589, octubre, 14.

15 AHMU. FPN. Escrib. Pedro de Molina, leg. 136, ff. 313r-313v. 1594, mayo, 20. Úbeda. Doc. inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

16 AHMU. FPN. Escrib. Pedro de Molina, leg. 136, ff. 316r-316v. Doc inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

17 AHMU. FPN. Escrib. Rodrigo de Molina, leg. 136, f. 283. 1594, junio, 2. Úbeda. Doc. inv. por A. ALMAGRO GARCÍA, *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda*. Madrid, 1989, p. 125, nota 10.

18 AHDJ. SP. Úbeda. Librillo de cuentas de fábrica. Santa María de los Reales Alcázares. 1594, septiembre, 22.

19 AHDJ. SP. Úbeda. LCF. San Isidoro. 1594, septiembre.

20 E. ROMERO DE TORRES, ob. cit. Texto. Iglesia de San Nicolás. Vol. 2, p. 533.

21 AHDJ. SP. Úbeda. LCF. San Nicolás. 1594, septiembre, 22. Nota: la cifra en maravedis es 7l844.

1596[22] concertó con la parroquial de Cúllar (jurisdicción de Baza, Granada) "[...] *una cruz de plata de las que sacan en los entierros e procesiones en las yglesias que tenga en la una parte una ymagen de Nuestra Señora de la Conçebçion y por la otra parte un Christo cruçificado todo de bulto bien fecho y acabado a lo moderno* [...] *de plata y hechura çien ducados diez ducados mas o menos* [...] *la qual dicha cruz en la forma suso dicha tengo de dar fecha y acabada de todo punto d,aqui a el dia de Santa Maria de setienbre primero que verna* [...]". El 11 de agosto de 1597[23] y para Santa María de los Reales Alcázares, Lasarte se concertó con el canónigo Molina Valenzuela para hacer "[...] *dos çetros de plata que han de tener de peso diez y seis marcos poco mas o menos los quales tengo de hacer y fechos y acabados conforme a una muestra que me da el dicho mayordomo firmada de su nonbre y los cañones an de yr melcochados a modo de los çiriales del Salvador y si le pareçiere al dicho mayordomo de llevar cristales en las cavezas a ley e orden de buena traça* [...]"; por cada marco labrado recibiría cuatro ducados y otros cuatro por la hechura; la iglesia aportaría la plata y cristales, y -entre las condiciones- se hace referencia a que el platero había realizado un pértiga de plata. Iniciada la centuria siguiente, Lasarte[24] se ajustó, el 24 octubre de 1608, con Diego Castellano, mayordomo de Santo Domingo, para componer un relicario donde esté el Santisimo Sacramento para los enfermos, de semejante traza al que tiene la Compañia de Jesús, en Úbeda.

BERNABÉ NAVARRO. Otro importante platero activo en Úbeda fue Bernabé Navarro, que no sólo recibe encargos para la ciudad de Ubeda sino que también contrató piezas para otras poblaciones como Quesada y Beas de Segura, por entonces perteneciente a la Orden de Santiago. El 26 de junio de 1587[25], y para Luis Gómez, clérigo y vecino de Quesada, Bernabé Navarro, "[...] *platero y contraste veçino de la dicha çibdad de Ubeda* [...]", desclavó y deshizo una cruz de iglesia de plata vieja y "[...] *la plata liquyda de por sy peso diez y syete marcos una honza de lo qual por las soldaduras taso el dicho Bernabe Navarro que se quytasen çinco onzas vynyeron a quedar diez y seys marcos y quatro honzas de plata liquyda yten el hierro y madera sobre qu,estava forjada la dicha cruz se peso asymysmo por el dicho contraste y peso quatro marcos al junto, toda la dicha plata se desizo en treynta pyezas todas las quales piezas de plata y hierro y madera suso dichas se entregaron al liçençiado Sevastian de Vyco pryor de las yglesias de la villa de Quesada el qual lo reçibyo para hazer la cruz nueva y en Granada como esta hordenado y lo firmo para dar quenta d,ello el dicho pryor* […] *y asymysmo lo firmo el dicho contraste e fueron testigos a lo suso dicho Pedro Gonzalez platero* [...]". El 6 de octubre de 1589 se concertó con Cristóbal Suárez de Figueroa "[...] *alcayde de la villa de Veas de le haçer y labrar dos binajeras de plata que pesen diez y seys ducados poco mas o menos conforme a*

22 AHMU. FPN. Escrib. Juan de Torres, leg. 83, ff. LVr-LVIr. 1596, junio, 9. Úbeda.

23 AHMU. FPN. Escrib. Rodrigo de Molina, leg. 137, f. 130. 1597, agosto, 11. Úbeda. Doc. inv. por A. ALMAGRO GARCÍA, ob. cit., p. 124, nota 8.

24 A. ALMAGRO GARCÍA, *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*. Jaén, 2003, pp. 179-180 (nº 292). El 10 de octubre de 1594 la parroquia de Santo Domingo pago 10 reales por el adobio de su cruz mayor, que estaba quebrada (AHDJ. SP. Úbeda. LCF).

25 AHMU. FPN. Escrib. Juan de Córdoba, leg. 864, f. CCXVr. 1587, junio, 26. Úbeda.

la hechura y debuxo que lleba hecho y dibujado el dicho señor alcayde en su poder las quales dichas binajeras me obligo de dar y entregar en esta dicha ziudad al dicho Christoval Suarez o a quien por el fuere parte para el dia de señor santo Andres primero plaço que verna esto porque el dicho Christoval Suarez me a de dar e pagar por la hechura d,ellas ocho ducados y declaro aber recibido del dicho alcayde dos marcos de plata en una taça y un cubilete de plata que lo peso [...] *y la demas plata que yo pusiere y pesaren mas las dichas vinajeras de los dichos dos marcos de plata hasta a cunplimyento a los dichos diez y seis ducados poco mas o menos me los a de dar e pagar juntamente con la dicha hechura para el dia que las entregare* [...]"[26]. En diciembre de 1591, la iglesia de Santa Maria de los Reales Alcázares: "[...] *Yten dio en discargo mill e treçientos veynte e seis maravedis que dieron a Bernabe Navarro platero del adereçar la cruz mayor* [...][27]. El 10 del dicho mes y año, la fábrica de la parroquia ubetense de Santo Tomás le encargó: "[...] *Dorar el ynçensario. Yten dio en discargo seis reales que pago a Bernave Navarro platero de adovar el ynçensario* [...]"[28].

Nada sabemos -por le momento- sobre la marca de Úbeda y muy poco sobre la actividad profesional en esta ciudad de marcadores y fieles contrastes en la centuria del Quinientos[29]. Esto puede deberse a la falta de piezas conservadas labradas por artífices ubetenses o asentados en esta población, y a las contadas obras que de esta centuria han llegado a nuestros días sin marcas o de difícil lectura, caso la cruz de San Pablo (tercer cuarto del siglo XVI), macolla y cañón de la cruz de San Isidoro (finales de la segunda mitad del siglo XVI) y el cáliz castellano del Hospital de Santiago (mediados del siglo XVI)[30]. Obviamente, no incluimos las contadas piezas del siglo XVI del tesoro de la Sacra Capilla de El Salvador, ya que fueron obradas fuera de la ciudad, aunque en este sentido exceptuamos los encargos a Navarro referidos. No obstante, a través de la documentación escrita sabemos de la existencia de fieles contrastes hasta fechas muy tardías. En la documentación comentada hay constancia de la existencia de fieles contrastes en el Quinientos; en 1587[31] es citado Bernabé Navarro como "[...] *platero y contraste veçino de la dicha çibdad de Ubeda* [...]"; en el contrato de la cruz de Cúllar, del año 1596, entre las condiciones se comenta que

26 AHMU. FPN. Escrib. Alonso Martínez de Arellano, leg. 527/7, ff. CCCXXIXr-CCCXXIXv. 1589, octubre, 6. Úbeda.

27 AHDJ. SP. Úbeda. LCF. Santa María de los Reales Alçazares. 1591, diciembre. En el inventario de esta parroquia de 1788 se incluye una: "*Cruz de plata de las procesiones de 1526*". Vid. A. ALMAGRO GARCÍA, *Santa María…* ob. cit., pp. 125 y 144. E. ROMERO DE TORRES, ob. cit. Texto. Iglesia Colegial de Santa María. Vol. 2, p. 504, nº 349: "Una magnífica cruz parroquial de plata, hecha en 1527, de un metro de altura, de elegante traza y ornmentada con bellos medallones, representando bustos de santos varones muy bien cincelados. Lleva la fecha antedicha".

28 AHDJ. SP. Úbeda. LCF. Santo Tomás. 1591, diciembre, 10. Úbeda.

29 Sobre el marcaje de la plata en Jaén: M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 55-82.

30 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 26-27, 36-37, 28-29, respectivamente. Cristóbal Gámez de Zúniga, platero documentado en 1639 en la parroquial de San Pablo reparando una cruz grande de plata (A. ALMAGRO GARCÍA, *Artistas…* ob. cit., pp. 168 (nº 231)).

31 Vid. nota 28.

la obra debía ser pesada por el contraste de Úbeda[32]. La persistencia del fiel contraste llega al siglo XIX, según se desprende de diversas Actas de Cabildo del Concejo[33].

De la extraordinaria riqueza en plata labrada que atesoró el patrimonio religioso ubetense sólo unas pocas piezas corresponden al siglo XVI; éstas hace años ya que fueron estudiadas por los profesores Cruz Valdovinos y García López, por tanto, no cabe aquí incidir en ello. Si consideramos oportuno, por el momento, dar cuenta de otras noticias a que pueden contribuir al estudio de este rico patrimonio desaparecido en buena parte. Ruiz Prieto[34], al margen de los datos ya indicados, en relación a la cruz parroquial de San Pablo, comenta que es "[...] de mucho mérito artístico y procede de la suprimida parroquia de San Millan [...]"; de Santa Maria destaca la cruz parroquial: "[...] alhaja de especial mérito artístico[..]"; de Lasarte añade que hizo la cruz parroquial de San Nicolás, deshaciendo otra vieja, recibiendo por su trabajo 2116 reales; del Hospital de Santiago, reseña: "Entre las alhajas de esta capilla existe una custodia de mucho mérito y una cruz parroquial de primorosa labor".

Juan de la Rúa

De Juan de la Rúa, vecino y platero de la ciudad de Úbeda, tenemos pocos datos de su vida, si de su obra, pues afortundamente se han conservado varios registros documentales relacionados con su actividad profesional; de las piezas obradas por él -por el momento- tan sólo han llegada a nuestros días un cáliz (con una custodia acoplada a él, que le atribuimos) conservado en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Sabiote, villa muy cercana a la ciudad de Úbeda, y el pie de las crismeras de la de la Asunción de Iznatoraf, población integrada en el Adelantamiento de Cazorla y por entonces bajo la administración -sólo en lo civil- de los Marqueses de Camarasa. Su apellido Rúa nos lleva a pensar que sus ascendientes -o el mismo- pudieron tomarlo de la vía ubetense en la que quizás se ubicó el hogar familiar; nos estamos refieriendo a la antigua Rúa, conocida después y actualmente como de María de Molina, que comunica la Plaza del Mercado con la calle Real; a la collación de San Pablo, templo medieval-renacentista que preside la dicha Plaza, pertenecía un tramo de la antigua Rúa, otro quedaba inserto dentro de la colación de Santa María[35]. Al margen de las relaciones profesionales posibles con los plateros avecindados en Úbeda, Juan de la Rúa parece que mantuvo una estrecha vinculación con

32 Vid. nota 26.

33 AHMU. Actas de Cabildo, tomo 64, ff. 253r-254r. 1821-03-20. Se precisa que el cargo de fiel contraste está ocupado por el platero Antonio León. 1821-11-11, f. 427r: "[...] *Visto un oficio del Intendente para que se nombre pesona idónea para el reconocimiento de monedas, se acuerda responderle que en Antonio León, platero y constraste, concurren las circunstancias de idoneidad*". 1822-01-15, ff. 456r-456v: Solicitud al cargo de fiel contraste. Mi agradecimiento a V.M. RUIZ FUENTES, a quien debo la documentación citada.

34 M. RUIZ PRIETO, ob. cit. Edición Asociación Cultural Pablo de Olavide. Úbeda, 1982, pp. 50, 51, 52, 69, 210.

35 I. MONTILLA TORRES, *El urbanismo medieval en Úbeda: Propuesta metodológica para su reconstrucción*. Jaén, 2007, p. 191. En 1627, el platero Cristóbal Gómez se empadronó en la colación de Santa María, en la Rúa; Salvador de Quesada, platero, hizo lo mismo en 1699, pero en la colación de San Pablo, en la Rúa. (A. ALMAGRO GARCÍA, *Artistas…* ob. cit., p. 174 (nº 263) y p. 283 (nº 598).

Francisco Muñiz (o Moñiz)[36], platero activo en Jaén desde la década de los años cuarenta, ciudad en la que permeneció avecindado hasta su muerte en 1570. La vinculación de Muñiz con Juan de la Rúa queda patente en dos tasaciones de piezas de plata. En una escritura con letra humanistíca del siglo XVI, aunque sin fechar, pero en todo caso anterior a la muerte de Francisco Muñiz en 1570, figura este artífice como tasador de una "[...] *silla angarilla de plata y unas tablas de cabalgar e guarniçion para todo ello de plata en çierta forma e con çiertas condiçiones* [...]", labradas en mancomún por Juan de la Rúa y el platero Gregorio de Baeza para don Pedro de Aranda, regidor de Úbeda, que estudiremos más adelante. En otra escritura, requiere Francisco Muñiz la intervención de Juan de la Rúa para que tase una cruz. Muñiz labraría en torno a 1568 una cruz parroquial para la iglesia jiennense de San Ildefonso; en los descargos de fábrica de este templo se registra una primera entrega a cuenta de 13.400 marvedís, liquidándose el total en 1571, según consta en el libro del año siguiente, en el que se contabiliza también un descargo de tres ducados percibidos por Juan de la Rúa, platero encargado de la tasación de la obra[37]. De otro lado, Rúa y el bordador Marcos de Cariga aparecen como fiadores de Diego López de Cariga, bordador, en el contrato sucrito por éste, el 28 de febrero de 1570, con el cura y Concejo de Canena para hacer una capa para la iglesia parroquial de esta villa, valorada en 50 ducados[38].

De sus trabajos como maestro platero conocemos tres contratos suscritos ante los escribanos de Úbeda y un cuarto conservado en el Archivo Histórico Provincial de Jaén:

1) El 8 de noviembre de 1566[39] se obligó "[...] *de haçer y dar hecho un caliz de plata que mando haçer por su testamento la señora Ynes de la Yruela difunta mujer del señor Alonso de Fonseca* [...]"; la obra estaba destinada para el servicio de la capilla-enterramiento que poseía en el monasterio ubetense de San Andrés, de la orden de predicadores, conforme "[...] *a una traça qu,esta hecha en un papel que queda en mi poder de peso de diez y seis ducados y por quatro que se mande dar por la hechura* [...]"; la pieza debía llevar las armas de la difunta y acabarse perfectamente "[...] *a vista de ofiçiales dorada la copa por de dentro* [...]".

---

36 Sobre la vida y obra de este importante platero activo en la ciudad de Jaén: M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 241-248, y "El platero giennense Francisco Moñiz y las custodias de la iglesia del Salvador de Baeza (Jaén) y de la iglesia parroquial de Orce (Granada)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 227-242. J. DOMÍNGUEZ CUBERO, "Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz en Huéscar (Granada)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 154 (1994), pp. 57-70; a este prestigioso investigador giennense debemos la correcta lectura de la marca del artífice Moñiz en la custodia de Huéscar.

37 M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros…* ob. cit., pp. 247-248. En 1571 Francisco Moñiz ya era difunto, pero el nombramiento de Juan de la Rua como tasador pudo llevarlo a cabo el propio Moñiz, o en su caso su hijo Juan, conocedor de la amistad que les unía. AHDJ. Parroquia de San Ildefonso. Cuentas de Fábrica 1568-1569-1571, ff. 186 y 195r.

38 AHMU. FPN. Escrib. Diego de la Puebla, leg. 2387, pieza 6 (número provisional). Doc inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

39 AHMU. FPN. Escrib. Pedro de Molina, leg. 287, f. DXIIIr. 1566, noviembre, 8. Úbeda. Doc. inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

2) Un encargo de mayor embergadura fue suscrito en Úbeda el 5 de febrero de 1567[40]; en esta ocasión, Juan de la Rúa se comprometió a labrar una cruz de plata, con arreglo a determinadas condiciones, para el desaparecido convento ubetense de monjas de San Nicasio; se le entregó a cuenta de lo que montaré la plata y hechura 605 reales, el resto en esta manera: "[...] *los diez y seis myl y ochoçientos y treinta maravedis desde oi dia de la fecha en dos meses primeros y el resto en,el dia del entrego y reçibo de la dicha cruz* [...]". Juan de Sevilla en nombre y como mayordomo del dicho convento "[...] *se obligo que dara y pagara al dicho Juan de la Rua los dichos diez y seis myl y ochoçientos y treinta maravedis de oi en dos meses y el resto que montare la plata y hechura de la dicha cruz el dia del entrego d,ella sola dicha pena del doblo* [...]"; las condiciones insertas en el contrato son de gran interés, pues describen el árbol con precisión: "[...] *yten es condiçion que ha de llevar enmedio de la cruz de la una parte un Cristo y de la otra una Quinta Angustia qu,es el deçendimiento de la cruz yten mas a de llevar en el arbol una ymagen de Nuestra Señora y San Juan y la Madalena esto a la parte donde estuviere el Crysto y de la otra parte yten en lo alto del arbol de la cruz a de llevar la ymagen de San Pablo y de la otra Santo Nicasyo y en la otra Santo Antonyo de Padua y en el otro San Sevastian* [...]". La cruz, que ha de ser conforme a la muestra y a semejanza de la que se a hecho para San Juan, ha de llevar doze marcos de plata y no más, y al platero Juan de la Rua se le ha de pagar por cada marco de hechura seis ducados, quedando obligado a entregarla en el mes de mayo de 1567.

3) Con Luis Martínez, vecino de la villa de Bailén, se convino en Úbeda, el 18 de abril de 1569[41], para labrarle un cáliz que tenga de peso hasta 14 ducados (ya de un ducado más o menos), de plata en su color y conforme a la hechura que a Rúa le pareciere; queda obligado a pagarlo para San Miguel del dicho año, siendo la obra apreciada por dos oficiales que de ello entiendan nombrados por ambas partes.

4) Don Pedro de Aranda[42], procurador y regidor de Úbeda, encargó a Juan de la Rúa y a Gregorio de Baeza, plateros y vecinos de la dicha ciudad, la hechura de "[...] *una silla angarilla de plata y unas tablas de cabalgar e guarniçion para todo ello de plata* [...]"; el contrato quedó registrado por el escribano de Úbeda, Pedro de Molina, con arreglo a cierta forma y determinadas condiciones, entre las cuales que una vez acabada la dicha obra se viese por dos oficiales plateros nonbrados por las partes para que la tasasen; don Pedro designó a Domingo Miguel[43] y los artífices a Francisco Muñiz, oficiales de plateros y vecinos de Jaén, los cuales viajaron a Ubeda para examinar "[...] *la dicha silla angarilla guarniçiones e tabla de plata que asi se hizo e acabo e con juramento y en conformidad vista la dicha obra tasaron e apreçiaron las manos d,ella pieça por pieça e toda junta en trezientos e sesenta ducados* [...]"; sin

40 AHMU. FPN. Escrib. Pedro de Molina, leg. 262, ff. CCCIIr-CCCIIv. Doc inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

41 AHMU. FPN. Escrib. Alonso Martiínez de Arellano, leg. 263, ff. CCCCLXXIVv-CCCCLXXVv. 1569, abril, 18. Úbeda. Doc. inv. por V.M. RUIZ FUENTES (*Contratos…*).

42 AHPJF. PN. Doc. inserto en el leg. 29930, del escribano Pedro Argayero. Año 1638. S/F.

43 Sobre el platero Domingo Miguel: M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros…* ob. cit., p. 293. Es interesante reseñar que este platero aparece en el testamento del platero Gaspar de Córdoba, otorgado en 1564.

embargo, el promotor, descontento con la tasación, inició un pleito contra Juan de la Rúa y Gregorio de Baeza, que a su vez reclamaban el pago de 300 ducados que se les "*restavan deviendo*", ya que tan sólo habían percibido 60 ducados para iniciar la obra. Don Pedro de Aranda, para llevar a cabo el dicho pago, vendió una partida de obejas al platero Esteban Paéz; los plateros cobraron el dicho resto, quedando todo de nuevo registrado ante Rodrigo de Molina. El documento, cabe situarlo -como ya se ha indicado- con anterioridad a la fecha de la muerte de Francisco Muñiz, que tuvo lugar en el año 1570.

Cáliz-custodia de Sabiote y pie de crismeras de Iznatoraf

Enrique Romero de Torres[44] en su visita a la iglesia de San Pedro Apóstol catalogó, entre otros bienes, un "hermoso cáliz de estilo plateresco de plata sobredorada con labores y figuras cinceladas admirablemente"; la pieza fue fotografiada por el afamado historiador sin la custodia, que por estos años ya debía estar en desuso y un tanto deteriorada, pues desde el siglo XVIII el templo contaba con otra de traza salmantina de plata sobredorada[45]. El cáliz-custodia se salvó del expolio y destrucción del patrimonio eclesiástico de Sabiote en 1936[46]. En 1970 el conjunto fue restaurado para poder procesionarlo en la fiesta del Corpus[47], alternándose desde entonces con la referida custodia salmantina. Entre los escasos investigadores que han estuadiado soméramente este ostensorio hay que citar a los profesores Capel Margarito y Rosario Anguita. Capel lo incluye en su estudio sobre la Platería en Jaén[48]; Anguita, por su parte, ha descrito el conjunto en varias publicaciones[49], y transcribió la marca "...

---

44 E. ROMERO DE TORRES, ob. cit. Texto. Iglesia de San Pedro de Sabiote. Vol. 2, pp. 641-642, nº 434, fotografía 295.

45 M. RUIZ CALVENTE, "Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 523-542.

46 Del conjunto del cáliz-custodia se conserva una fotografía anterior a 1936, que con toda probabilidad fue realizada por el malogrado pintor sabioteño José Molina Utrera (1914-1937). En ella la pieza presentaba la cruz de su remate y viril originales.

47 El cáliz-custodia de Sabiote fue restaurado en Córdoba en 1970, siendo párroco de S. Pedro Apóstol don Felipe Moreno Flores. En el interior del pie del cáliz se soldó un travesaño de hierro para poder procesionarlo; el ostensorio propiamente dicho, un tanto desvencijado, se ordenó para volverle su original composición y el primer piso se acristaló para albergar el viril; la crucecita del remate que lo corona no es original. Sin duda, esta intervención no fue acertada y en la actualidad el conjunto presente sensibles deterioros. Su restauración integral es inexcusable, debiéndose impedir su uso procesional, ya que para ello posee la parroquia la citada custodia salmantina dieciochesca, bellísima obra para la que fue diseñado un proporcionado templete neogótico de la Casa Meneses (Madrid); en él figura la siguiente inscripción: "Juan Salido Almazán y Dolores Salido Blanco a Jesús Sacramentado año 1925".

48 M. CAPEL MARGARITO, *El arte de la platería en Jaén y prosecución de su catálogo de orfebrería religiosa*. Jaén, 2000, pp. 133-134: "[...] Trátase de una pieza única dentro de la orfebreria religiosa de Jaén [...] No pueden ser precisados el platero ni el fiel contraste, pero sin duda es una pieza Plateresca del siglo XVI[...]".

49 R. ANGUITA HERRADOR, "La Eucaristía en el arte de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 146 (1992), pp. 105-156. *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1996. "La platería religiosa en Jaén", y "Cáliz-Custodia", en *La Tierra del Santo Rostro. Jesucristo a través del arte en la Diócesis de Jaén*. Jaén, 2000, pp. 101-108, y 356-357.

RUA...” con acierto, pero no indicó la repetición de la misma ni realizó comentario alguno sobre ella. María Jesús Sanz Serrano la cita como pieza sobresaliente en su estudio sobre los estilos en la platería andaluza[50]. Por nuestra parte, desde mucho tiempo he mantenido la ilusión de encontrar datos por doquier sobre tan interesante obra y su artífice. La destrucción en 1936 del rico archivo histórico de la parroquial de San Pedro, y con él los esenciales Libros de Fábrica, nos impide conocer las ciscuntancias precisas del encargo; tampoco han aflorado -por el momento- documentos al respecto en el fondo de protocolos notariales de Sabiote y de Úbeda. Afortunadamente el cáliz de San Pedro está punzonado por Juan de la Rúa, platero al que no dudamos en adjudicarle la autoría del cáliz, pero al que cabe también atribuirle la ejecución de la custodia propiamente dicha, aunque no ha de descartarse la intervención de otros plateros ubetenses o de otros talleres giennenses (láms. 1 y 2).

CÁLIZ. Plata sobredorada. Técnicas: repujado, relevado, torneado, fundido y cincelado. Estado de conservación bueno. Medidas: altura 26,5 cm, boca 9 cm de diám., pie 7 cm de diám. Marcas: en el interior de la base, repetidas en casetón rectangular RUA, aunque parcialmente frusta una de ellas R(UA). Burilada en sierra: en el interior de la peana. El pie tiene perfil circular y plataforma plana, y sobre él se eleva la peana en grada o talud conformada por dos cuerpos relevados y delimitados por una moldura cilíndrica concavo-convexa; las superficies de ambas zonas están decoradas en su totalidad con relieves repujados; en el cuerpo inferior bellísimos tallos vegetales entrelazados rematados en rostrillos de perfil (con animadas cabelleras, casco, gorrillo de incluso una calavera) a modo de volutas, que también se labran en los espacios centrales enmarcados por cueros, entre otros motivos; éstos alternan con figuras de tenantes vegetalizados y emplumados que sostienen tarjas de cueros recortados avolutados con querubines; una pareja de dichos tenantes sustenta el escudo papal de San Pedro coronado por un querubín, alusivo a la advocación de la parroquial sabioteña; en el superior los relieves repujados muestran mascarones velados, rostros barbados y cisnes posados sobre frutas en posiciones diversas, quedando todo unido por ces o tornapuntas y drapeados. El astil está conformado por un gollete, con su correspondiente basamento y cornisamento, decorado éste con un una greca con piezas ensartadas romboidales y ovaladas; el cilindro se ornamenta con tres querubines, con drapeados asidos a tres clípeos con bustos clásicos de perfil; uno está barbado y se cubre la cabeza con casco, los otros representan a una mujer con delicado moño y un hombre joven con una corona de laurel; tras un cuello de botella, con sutiles punteados de picado de lustre que simulan soles flameantes, se da paso al nudo; éste presenta una composición arquitectónica, a modo de templete de traza hexagonal, cuyos vértices lobulados sobresalen en platabandas decrecientes, tanto en su base como en su coronamiento, entre los que se insertan seis columnillas abalaustradas; el basamento del templete permite debajo de cada balaustre fijar bichas vegetalizadas en *S*, siendo el resto inundado por delicadas gol-

50 M.J. SANZ SERRANO, “Los estilos en la platería andaluza”, en F.A. MARTÍN GARCÍA y J. SAÉNZ DE LA MIERA (coms.), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000, pp. 82-83.

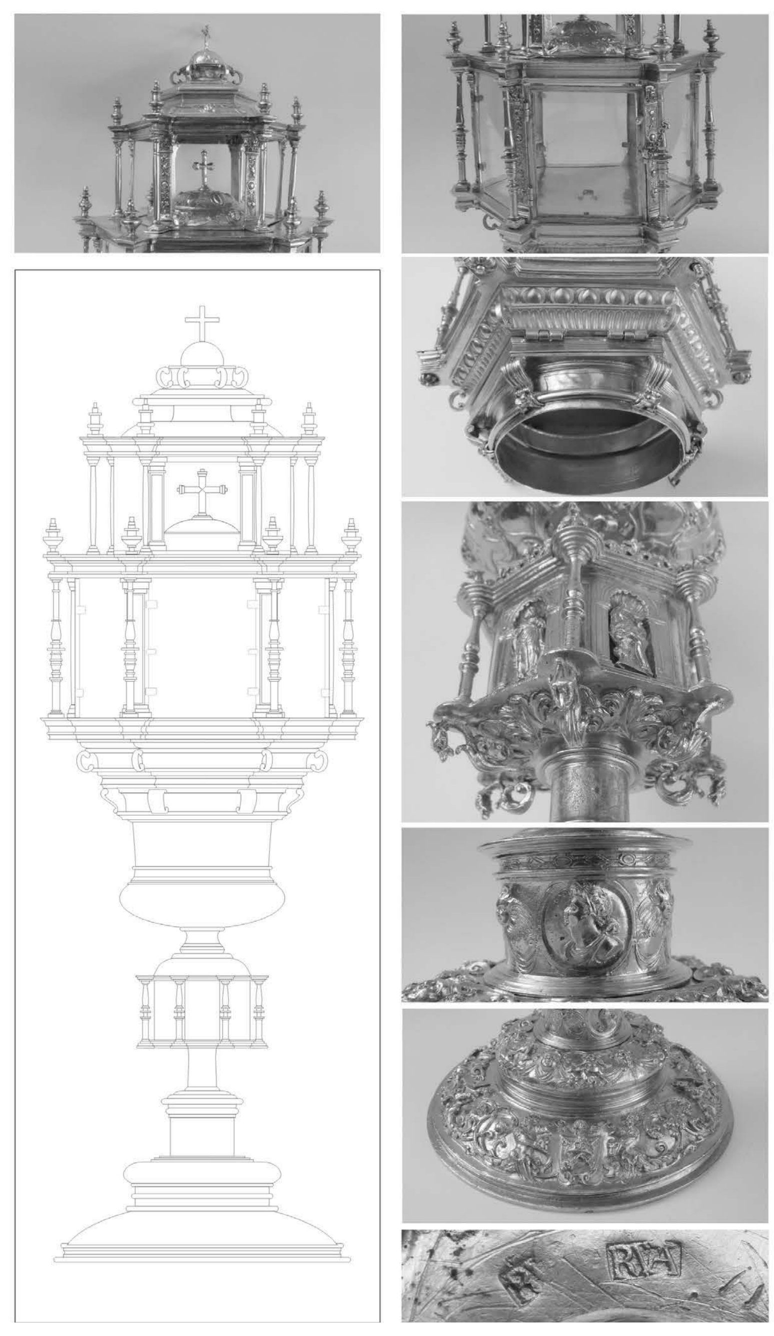


LÁMINA 1. *JUAN DE LA RÚA. Cáliz-Custodia (Siglo XVI). Parroquia de San Pedro Apóstol. Sabiote (Jaén).* (Dibujo de Narciso Zafra de la Torre. Fotos del Autor).



LÁMINA 2. *JUAN DE LA RÚA. Cáliz-Custodia (Siglo XVI). Parroquia de San Pedro Apóstol. Sabiote (Jaén).* (Foto del Autor).

pes de hojarasca de acantos; por contra, el coronamiento luce una cresteria a base de cintas avolutadas en simetría con relación a un elemento vertical, siendo de mayor volumen el eje central con respecto a sus colaterales; sobre los basamentos circulares lobulados se asientan animales fantásticos, cuyos cuartos traseros se enroscan en forma de voluta. Detrás de esta crestería, bordeando el basamento en grada del carrete sobre el que se asienta la copa -con diversos motivos punteados-, discurre un cordón con madroños ensartados, de dos tamaños alternantes. El cuerpo central del nudo tiene seis nichos avenerados, cuyas portaditas están indicadas por líneas y se componen de arcos de medio punto, con sus correspondientes enjutas, apeados en jambas apilastradas; cobijan estos hichos seis figuritas fundidas que representan Santos con sus símbolos: San Juan Bautista sedente con un libro y cordero, San Pedro con las llaves, San Felipe con una cruz en forma de T, San Pablo con la espada, San Juan con palma, San Simón Zelote con una sierra. La copa, que es acampanada y lisa, presenta en su base un anillo moldurado que permite su diferencia con la subcopa abombada, engalanada con bellos cincelados y repujados; en toda su superfice se dibujan una serie de linéas que configuran recuadros mixtilíneos de ondulante movimiento, con sus terminaciones avolutadas, y amenizados con óvalos, puntas de diamante y paños a modo de guinaldas; los espacios centrales se llenan a base de jarroncillos con abundante hojarasca y frutas, y -alternando con ellos- cabezas de querubines.

CUSTODIA. Plata sobredorada. Técnicas: torneado, fundido, cincileado y repujado. Estado de conservación regular. Medidas: altura 27 cm; 9 cm de diámetro de la moldura circular para acoplamiento con el cáliz; 2 cm crucecita nueva del remate. No se aprecian marcas. El expositor se acopla a la boca del cáliz a través de dos abrazaderas semicirculares molduradas con cuatro bisagras, que se ensamblan por dos alfileres pendientes de cadenillas, que a su vez quedan enroscadas en eses apergaminadas; la traza es de ciudada ejecución, desarrollándose la molduración de menor a mayor para guardar relación con el plinto del expositor; están articuladas en dos cuerpos, el inferior es circular y se decora con un cordón al que se adhieren seis mensolones apergaminados en *S,* indicándose entre ellos sencillos rectángulos cincelados; el superior es hexagonal exteriormente, pero su interior alberga una moldura circular que encaja en la boca del cáliz, sus lados quedan decorados por *C* en los ángulos, y en los lados estrias en la zona baja y ovas y dardos en la alta. Sobre estos dos elementos se alza el templete articulado en dos pisos de traza hexagonal, alzándose el segundo retranqueado con respecto al primero. La planta hexagonal en ambos proyecta extensiones en los ángulos a modo de basamentos para ubicar elementos arquitectónicos que conjugen con la composición general; en el primer piso su arquitectura está resuelta con seis pilastras corintias fundidas decoradas con espejos y panoplias con triunfos militares y filacterías a candelieri colgantes de anillas en cada ángulo y frente a ellas columnillas abalustradas y anilladas exentas rematadas por pequeños perillones fundidos apeados sobre un entablamento liso como el plinto; por los restos conservados, creemos que colgaban originalmente de los tornillos que sujetan las columnillas seis campanillas, a semejanza de otros ejemplos

castellanos. En el suelo de este cuerpo se inserta en una moldurita en *U* el viril, que puede contemplarse desde todos los puntos de vista. El segundo cuerpo exhibe el trasdós de una cupulita, rematada con una cruz de travesaños romboidales, que se estructura a dos niveles separados por un anillo; el picado de lustre inunda los espacios no ocupados por los repujados que la embellecen; en el nivel bajo filacterías planas avolutadas se entrelazan para flanquear y rodear mascarones velados y cestos de frutas y hojas; en el alto o casquete seis óvalos cuelgan de un entrezado de cueros unidos y avolutados, que simula un gran collar radial, y entre ellos cueros igualmente avolutados. Queda cobijada la cúpula por el segundo cuerpo del templete, cuya factura se asemeja al primero, aunque difiere en las columnillas, que aquí no son abalaustradas sino dóricas con éntasis en sus fustes; las pilastras son corintias y su decoración a candelieri presente un espejo central, panoplia con armas y filacterías pendientes de anillas; los perillones fundidos -distintos y más esbeltos en relación a los del nivel bajo-, sirven de prolongación a las columnas y provocan una mayor tensión vertical. El conjunto se completa con otro cuerpo hexagonal, que cumple la función de chapitel de la estructuración arquitectónica general del templete torreado; se articula con tres elementos, uno abombado con óvalos en los ángulos y en los frentes querubines, otro sin ornamento -aunque moldurado-, y por último se alza sobre un bocel la cubierta dividida radialmente en seis paños -con gallones planos alengüetados-, elevándose en el centro de la misma un carrete convexo circundado con seis *C* o tornapuntas sobre el que asienta un cupulín con óvalos y sobre él una crucecita, añadida en la referida restauración de 1970; la cruz original, de alargado diseño, aumentaba también la verticalidad -como los perillones- de la composición arquitectónica de este singular ostensorio.

María del Carmen Heredia Moreno[51] es de la opinión que el cáliz con sobrecopa o cáliz con custodia "es una creación creación netamente española que consiste en añadir un viril sobre la copa de un cáliz, ajustado mediante bisagras". Esta tipología, de amplio desarrollo en Castilla a lo largo del siglo XVI, tuvo -sin embargo- una aceptación menos abundante en Andalucía. En la provincia de Jaén ha llegado a nuestro dias sólo el ejemplar de Sabiote[52], aunque debieron acoplarse otros expositores a cálices, o -incluso- confeccionarse de manera intencionada ambas piezas. Ruiz Prieto[53] comenta que la iglesia de Santa María, de Úbeda, en 1645 no tenía custodia para exponer el Santísimo, y -hasta tanto se labrase una- su Cabildo acordó el 20 de septiembre "*hacer sobre el caliz un custodia, pues no habia fondos para otro cosa*". Litúrgicamente tal composición permitía unir simbólicamente en una sóla pieza el vino contenido en el cáliz con el cuerpo de Cristo expuesto en el viril. Por otro lado, desde el punto de vista económico el modelo suponía menos coste en su ejecución, pero además de manera funcional y sencilla cumplía con las disposiciones del Concilio de Trento sobre esta materia. Todo ello no está reñido con la excelencia

---

51 M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles". *Estudios de Platería San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 163-181.

52 El cáliz-custodia de Sabiote figuró en la exposición *En la tierra del Santo Rostro*. Catedral de Jaén. Año 2000.

53 M. RUIZ PRIETO, ob. cit. Edición Asociación Culural Pablo de Olavide. Úbeda, 1982, p. 50.

y belleza de los numerosos ejemplares castellano-manchegos[54] con los que cabe relacionar el cáliz-custodia de Sabiote. En esencia la pieza de Sabiote responde al modelo de custodia portátil de mano o de templete, aunque como soporte se emplee un cáliz; este tipo de expositor eucarístico fue perfectamente definido por Juan de Arfe en su *De Varia Commensuración* (1587), aunque en opinión de Heredia Moreno[55] en realidad lo que hace este afamado platero es recoger y actulizar una antigua tipología medieval castellana surgida en el último cuarto del siglo XV, pero la codifica y la ajusta a un sitema de proporciones muy preciso; además, el dibujo por él aportado ejemplifica un modelo en el que se conjugan piezas de astil (cáliz) con un expositor torreado. En esencia se trata de una composición acuñada en el citado siglo, aunque -tanto en lo arquitectíncio como en lo ornamental- ya con un léxico renacentista.

En el ejemplar de Sabiote consideramos que hay tiempos distintos, pero cercanos, uno para la labra del cáliz, otro para el expositor acoplado a él. Aunque el conjunto presenta una bella imagen proporcionada, sin embargo consideramos que hay una mayor calidad en la ejecución del cáliz. El artifice de este vaso sagrado incorpora en él un nudo muy semejante al del cáliz renacentista, de mediados del siglo XVI, de la Capilla Real de Granada[56] y al de la custodia de El Salvador de Baeza (h. 1550)[57]; en los tres casos es hexagonal, con hornacinas aveneradas para albergar santos, separadas por columnillas abalaustradas, y con sus remates a base de cresterías. En Extremadura, en la villa de Almendralejo, se conserva también un cáliz cuyo nudo presenta la misma composición, aunque su cronológia gira en torno a 1560-1570[58]. El resto de los elementos compositivos del vaso (peana, carretes, subcopa, etc.) pueden relacionarse con otros ejemplos labrados en Castilla; el pie del cáliz

54 A. CASASECA CASASECA (com.), *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999: Cáliz-custodia. Diócesis de Astorga. Museo de los Camino. Último tercio del siglo XVI, p. 344. Diócesis de Zamora. Iglesia parroquial de Alcañices. 1571-1572, p. 358. Diócesis de Ciudad Rodrigo. Museo. Hacia 1600, p. 364. En Valladolid: Cuenca de Campos (calíz gótico), segundo tercio del siglo XVI (J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 154). A.A BARRÓN GARCÍA ha catalogado un total de siete ejemplares: Susilla (Cantabria), 1552-1555; Revillaruz, 1563-1566; Castrojeriz, 1560-1590; Valdeajos de la Lora, 1580-1600; Guadilla de Villamar, hacia 1585; La Quintanilla, 1587-1588. (*La Época Dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*. Burgos, 1998). Cuenca: Villarejo del Espartal, siglo XVI. (A. LÓPEZ -YARTO ELIZALDE, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, lámina 9); Legamiel (en deposito en el Museo Diocesano de Cuenca), 1550-1560; Cuenca, Museo Diocesano, ostensirio aplicado a cáliz gótico (h. 1515) por F. Becerril en torno a 1565 (A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebreria en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998).

55 M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., p. 174.

56 M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su Provincia*. Granada, 1985, vol. II, p. 519.

57 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 25-26. En el Catálogo de la Platería del Patrimonio Nacional, con el nº 1, hay inventariado un cáliz castellano con el nudo hexagonal, subcopa bulbosa y abundante ornamenteción relevada en el pie, fechado a mediados del siglo XVI, que podemos relacionarlo con el de Sabiote. (F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 21).

58 En Extramadura, en la parroquia de la Purificación de Almendralejo, se ha conservado un cáliz con un nudo y subcopa de factura semejante al cáliz de Sabiote, pero la cronología se ha fijado entrorno a los años 1560-1570. (F. TEJADA VIZUETE, *Platería y Plateros Bajoextremeños.* Badajoz, 1998, p. 474).

de Peñafiel[59] (Valladolid), repleto de ornamentación plateresca, es de factura muy semejante al de Sabiote, y su cronología se ha fijado a mediados del siglo XVI; de igual forma el pie de la custodia de la Colegiata de Berlanga de Duero (Soria), de hacia 1560[60]. En cuanto a la decoración, las obras giennenses incorporan una mayor riqueza en los repujados, cincelados y fundidos, quizás por una intensa y fructífera permanencia de los estilemas de Juan Ruiz, *el Vandalino*[61]. Por lo que se refiere a la arquitectura de la custodia propiamente dicha, responde ésta a composiciones castellanas; así guarda cierta relación con los templetes de las custodias de: Arenas de San Pedro[62] (Ávila), ejecutada por Alejo Martínez entre 1541-1545; Palacios de Campos y Velliza (Valladolid), de medidos del siglo XVI[63]; de la Colegiata de Berlanga de Duero (Soria)[64], de hacia 1560, cuyas pilastras y columnillas abalustradas recuerdan muy directamente a las del primer cuerpo del expositor sabioteño. Sin duda, en todos ellos se incorporan los estilemas arquitectónicos acuñados por Diego de Sagredo en su obra *Medidas del Romano*[65], publicada en Toledo en 1526.

En la datación del conjunto de la pieza la escasa historiografía no ha diferenciado entre cáliz y custodia. Capel Margarito y Rosario Anguita[66] consideran que la obra es del siglo XVI y de estilo plateresco. María Jesús Sanz[67] opina de semejante manera, y la estudia junto con la custodia de El Salvador de Baeza[68], que la fecha en la década de los años cincuenta. Por nuestra parte, consideramos como más oportuno señalar fechas distintas, como ya hemos indicado. Para el cáliz propondriamos, teniendo en cuenta las relaciones estructurales y decorativas con otras piezas semejantes, como datación posible de ejecución a finales de la primera mitad de dicho siglo; cierto regusto goticista enmascarado con estilemas platerescos nos conducen a ello. Para el ostensorio la primera década de la segunda mitad, pues su arquitectura y su ormentación sugieren una mejor comprensión del léxico arquitectónico renacentista, y en lo ornamental observamos una tendencia encaminada hacia el manierismo,

59 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 175.

60 J.H.G., "18. Custodia", en A. CASASECA CASASECA (com.), ob. cit., p. 324.

61 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Madrid, 1982, p. 92. Vid. al respecto: J. DOMÍNGUEZ CUBERO, *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jiennense*. Jaén, 1995, pp. 36-39.

62 R. DOMÍNGUEZ BLANCA, "Un recorrido por la platería abulense del siglo XVI a través de algunas piezas del sur de la provincia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 195-215. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "La custodia portátil en Ávila. Ejemplos representativos de la tipología de templete", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 277-301.

63 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 154.

64 J.H.G., "18. Custodia", en A. CASASECA CASASECA (com.), ob. cit., p. 324.

65 D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano.* Toledo, 1526. Edición: Madrid, 1986.

66 Vid. notas 49 y 50.

67 M.J. SANZ SERRANO, ob. cit. pp. 84-85. Años atrás ya, J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit, pp. 25-26, consideraron acertada la fecha de 1550, con la que figuró en la Exposición de Orfebreria y Ropas de Culto. Madrid, 1941. Sala II-30.

68 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, "Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz…" ob. cit., pp. 57-70. Sitúa este investigador dicha custodia en la órbita de Moñiz. Esta atribución es compartida por M.S. LÁZARO DAMAS, "El platero giennense Francisco Moñiz..." ob. cit., pp. 234-239.

aunque se sigan utilizando repertorios de la primera mitad de la centuria, como los triunfos en las pilastras, lazos, mascarones y querubines -entre otros motivos-, que -en última instancia- el artífice ha intruducido en el expositor para guardar relación estilística con los propios del cáliz. En suma, la arquitectura del templete, aún saliendo del mismo obrador que el cáliz, presenta ya una mayor estilización y claridad compositiva, pero además los temas decorativos quedan perfectamente ordenados según su lugar. Técnicamente el artista muestra su conocimiento de los avances últimos, materializados de manera correcta en los torneados de los columnillas abalaustradas, en la composición de entablamentos y en una cuidada proporcionalidad del conjunto, nota ésta muy apreciada en toda obra bien hecha y expresión absoluta de belleza en el Renacimiento[69].

PIE DE LAS CRISMERAS (lám. 3). Siglo XVI. Plata en su color. Estado de conservación bueno. Medidas: altura 7,8 cm aprox., diámetro de la base 15,2 cm. Técnica: repujado, cincelado. Marcas: interior del pie en casetones rectangulares y repetidas RUA, aunque una de ellas está ligeramente frustra (R)UA. Burilada en sierra: interior del pie, junto a las marcas.

En la iglesia de la Asunción de Iznatoraf se custodia un rico ajuar litúrgico y ornamentos de excelente calidad. Entre las piezas de orfebreria, ha llegado a nuestros días un pie de un vaso, pero que desde el siglo XVIII es adaptado para fijar unas crismeras de vástago con los vasos de cuerpo piriforme, con sus correspondientes tapaderas de traza cupiliforme rematadas con dos esculturitas fundidas de la Virgen y San Juan; los brazos se fijan al cuello de un ánfora sobre la que se elevaba una cruz original, que no se ha conservado, pues la que se exhibe es un añadido reciente y de baja calidad; la panza del ánfora se decorada con repujados ligeramente relevados consistentes en cuatro cabezas de querubines de las que penden drapeados a modo de guirnaldas, ubicándose sobre ellos un manojo de frutas, hojas y rosas; los brazos, fundidos, presentan una cuidada traza en *S*, parte vegetalizada y avolutada, el resto -peana para los vasos-, es poligonal y con punteados como motivo decorativo. En los cuellos de los vasos se estampan tres marcas, parcialmente frustras: la de la ciudad de Jaén, con el castillo más la J. en su base y la fecha 1732, la del fiel contraste/marcador frustra (L)EO(N) (Francisco Bartolomé) y -parcialmente frustra- la del artífice J.(n)/MO/(RE)N(O) (Juan Jacinto), importante platero giennense activo en la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata -por consiguiente- de una obra de calidad de obrador giennense[70].

El pie tiene perfil circular, pestaña plana y zócalo liso con remate abocelado; su base se compone de dos cuerpos. El inferior, relevado y en talud, está decorado con relieves repujados; la zona principal esta timbrada con una de las armas del escudo

69 Sobre la identificación de la platería con la arquitectura: J. RIVAS CARMONA, "La arquitectura de la platería", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 470-486.

70 Las crismeras del tesoro de Iznatoraf figuran en el inventario de los bienes de la Parroquia del 1850. (AHDJ. S.P. Iznatoraf. "Copia del Inventario de las alajas y demás pertenencias a la Iglesia Parroquial de ella". Año 1850). Han sido descritas sucintamente por M. CAPEL MARGARITO, ob. cit., p. 49. (No fueron interpretadas correctamente las marcas).



LÁMINA 3. *JUAN DE LA RÚA. Pie de un vaso sagrado (Siglo XVI), reutilizado en el siglo XVIIII para crismeras. Parroquia de la Asunción. Iznatoraf (Jaén).* (Fotos del Autor).

del prelado giennense don Diego de los Cobos Molina (1560-1565), concretamente con la torre y rueda de molino de los Molina, borlas, capelo y cruz, quedando todo ello inserto en una tarja apergaminada sostenida por don angelotes, con sus piernas vegetalizadas por un lado, por el otro con róleos escamados que simulan colas de animales marinos. La base se rellena completamente con los siguientes motivos decorativos: cabeza de animal marino circundado con tallos vegetales, frutas, tarja apaisada con cueros recortados y tornapuntas avolutadas con figura femenina semidesnuda central recostada portando con su mano izquierda un cuerno de la abundancia con frutas y hojas (uno de sus símbolos), y sobre ella en dos rótulos la leyenda AGRI/ CULTU, alusiva a las tareas practicadas con esfuerzo por el hombre en el campo, fuente de toda riqueza; a la derecha de esta tarja hay un ramillete de frutas, que da paso a otro conjunto integrado por dos angelotes desnudos, que sostienen drapeados con una mano y con la otra una tarja vertical apergaminada con cuatro tornapuntas y frutos que enmarcan un agraciado rostro; tras otro ramillete de frutas, otra tarja apaisada con figura femenina desnuda, recostada sobre una piedra, en la que apoya su brazo derecho, mientras que con el izquierdo indica el letrero que hay sobre su cabeza con la leyenda PACI/ENCIA; tradicionalmente esta figura se representa con un yugo sobre los hombros y los pies desnudos sobre un terreno de espinas. Esta figura alegórica viene a significar el esfuerzo con que el hombre ha de realizar sus tareas, que han de llevarse con dignidad y resignación. Finalmente, un mascarón de perfil barbado y tocado con tallos vegetales y frutas. El cuerpo superior se alza sobre un basamento moldurado sobre el que descansa una láurea con quatro querubines, con sus respectivas tarjas, y entre ellos abundantes frutas ensartadas. El conjunto se remata con una zona troncocónica, que parece no conjugar con el resto de la pieza, pues su traza responde más bien a la segunda mitad del siglo XVIII, y -por tanto- pudo ser integrada en la obra renacentista para asentar sobre ella el vástago de las crismeras descritas.

Los bellos relieves figurativos de este pie, acompañados de *C*, frutas, drapeados, cintas, queribines, etc, guardan una estrecha relación estilística con los labrados en el cáliz de Sabiote, aunque se distribuyen de manera más organizada y el relevado es mayor. Sin duda, el artífice bebió en las mismas fuentes. Este vaso fue labrado en tiempos del prelado don Diego de los Cobos, entre 1560-1565, años en los que estuvo al frente de la Diócesis de Jaén. Este obispo, fundador del monumental Hospital de Santiago, en Úbeda -su ciudad natal-, debió contratarlo con el platero Juan de la Rúa por este tiempo. Deconocemos el paradero del resto de los elementos de la pieza (astil -con su nudo y carretes- y la copa), que obviamente cabe relacionarlos con el estílo y factura de los del cáliz sabioteño.

Conclusión

El cáliz de Sabiote presenta una doble marca nominal con lectura RVA, situadas una junto a la otra y dentro de sus respectivos casetones rectangulares. La V está fusionada a la A. El punzón izquierdo está parcialmente frustro, aunque su lectura es clara: R(VA); el derecho se conserva completo, tanto el casetón como RVA. La

particularidad es que en el vértice de la V, aprovechando los inicios de la R y la A, se dibuja una estrellita. Prácticamente, y en el mismo sitio, es decir, en el interior del pie junto al tornillo central, estos dos punzones se hallan en semejantes posiciones y estado en el pie de las crismeras de Iznatoraf, aunque en esta pieza la marca de la izquierda presenta más frustra la R que el resto de las letras (R)VA. En ambos pies la burilada en sierra se encuentra en su interior. Al carecer ambas obras de la marca de la ciudad tenemos un problema a la hora de esclarecer o determinar la correspondencia de los punzones, ya al marcador /fiel contraste, ya al artífice. No obstante, consideramos como más conveniente vincular el punzón de la izquierda como marca del fiel contraste o marcador, el de la derecha a la marca del artista. Y dado que se trata del mismo apellido RVA cabe pensar que este platero, que no es otro que Juan de la Rúa, actúo en ambas piezas al mismo tiempo como fiel contraste o marcador y artífice. No es infrecuente este tipo de marcaje repetido en las platerías giennenses. Una custodia, punzonada con la marca del platero Francisco Moñiz, que figuró en la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto (1941), es descrita en el Catálogo[71] de la misma como: "custodia de templete arquitectónico sobre planta exagonal y tres cuerpos sobrepuestos, rematada con estatua del Salvador. Falta el viril. Punzones repetidos de Jaén, y MºNIZ. Hacía 1550". La relación profesional y amistosa de Juan de la Rúa con Francisco Moñiz debió ser intensa, y tal vinculación apreciamos que pudo tener sus frutos a la hora de acometer encargos. Francisco Moñiz es el más fiel seguidor del gran Juan Ruiz, *el Vandalino*, pues su obra magna, la custodia de asiento de Santa María de Huescar (h.1550), marcada con su punzón, así lo evidencia. Maía Jesús Sanz[72] comenta al respecto: "En cualquier caso el autor de la custodia de Huéscar, residente y actuante en Jaén, muy probablemente fue discípulo de Juan Ruiz, o al menos se formó en la contemplación, que éste había relaizado para la catedral giennense unos 20 años antes. La custodia de Huéscar supone la continuación de una línea constructiva y ornamental, iniciada en Jaén y continuada en Santo Domingo y Fuenteovejuna, cuya cabeza parece ser sin duda Juan Ruiz". Juan de la Rúa quizás pudo contemplar la torrecilla de Huéscar, de la que obtuvo ciertos elementos arquitectónicos incorporados en el cáliz-custodia de Sabiote, entre ellos las molduras lobuladas de los ángulos de la primera y última planta, que actúan como capiteles de las columnas abalaustradas y columnillas fijadas a las cariátides o terminos, respectivamente. A estos determinantes influjos hay que sumarles otros relacionados con las fuentes decorativas procedentes de Italia[73], y de manera especial con el conocimiento de las estampas y grabados que tan decisivamente sirvieron para ser aplicados al campo de la platería. En este sentido, no descartamos el uso de grabados de Marcantonio Raimondi. Las escenas del pie del vaso de Iznatoraf,

71 E. CAMPS CAZORLA y F. NIÑO Y MAS, Exposición de Orfebería y Ropas de Culto. Arte Español de los siglos XV al XIX. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1941, p. 39, nº 31.

72 M.J. SANZ SERRANO, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su Escuela.* Córdoba, 1999, p. 90.

73 C. HEREDIA, "La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI", en M.J. CASTILLO PASCUAL (coord.), *Congreso Irternacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño, 2008, pp. 445-478. L. ARBETETA MIRA, "Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V", en *El arte de la plata…* ob. cit., pp. 21-39.

con sus significativos letreros alusivos a temas eucarísticos, nos recuerdan a ciertas imágenes campestres y lúdicas -repletas de sensualidad- de Raimondi, que también pudo ser utilizado en la figuración de los santos del nudo del cáliz de Sabiote. Los mascarones, entre otros detalles, de la custodia acoplada al cáliz denuncian igualmente el uso de los citados grabados.

Juan de la Rúa, único platero de Úbeda del que conservamos -por el momento- dos obras de gran calidad, debe figurar entre los artífices importantes del Quinientos en tierras giennenses. Con nuestro estudio abrimos, así lo entendemos, una vía para comprender mejor la platería desarrollada en esta monumental ciudad.

Por último, cabe vincular con su obrador dos valiosas obras no conservadas, pero que hasta 1936 formaban parte del tesoro del ubentense Hospital de Santiago. Nos referimos a una custodia, tipológicamente hermanada con la del Salvador de Baeza, y una gran cruz procesional, bellamente ornada con un rico programa iconográfico. Estas dos singulares obras, fotografiadas junto al cáliz estudiado por Valdovinos y García López, con toda probabilidad fueron encargadas, como el pie de las crismeras de Iznatoraf, por el fundador don Diego de los Cobos Molina (1516-1565).

Joyas de los VII y VIII condes de Lemos

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

Muy pocas piezas de joyería han llegado a nuestros días procedentes de los siglos XVI y XVII, conocemos la mayoría de ellas a través de los retratos de la realeza y nobleza[1] y por medio de los inventarios descubiertos en los últimos años. En el 2011 dimos a conocer parte de las joyas que habían pertenecido al VII conde de Lemos y que la condesa viuda había mandado reformar para conseguir un beneficio en la venta[2]. Recientemente hemos hallado una interesante documentación que hace referencia a una memoria de la plata blanca y dorada, joyas, toallas, cristales, pinturas, rosarios, relojes, etc.[3] que Juan de Enciso, tesorero de doña Catalina de la Cerda, VII condesa de Lemos, viuda, entregó al capitán Pedro González, ambos encargados de la almoneda de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos[4], el 9 de diciembre de 1623 con el fin de ser entregados a la condesa para su disfrute. Aludiremos solamente a las alhajas que se encuentran en esta relación y a los rosarios; asimismo, nos ocuparemos de las joyas que fueron vendidas en la almoneda a pesar

1 En el Museo del Prado existe una excelente colección de retratos femeninos pintados por los mejores pintores, Antonio Moro, Sofonisba Anguissola, Velázquez, Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello, Bartolomé González, Frans Luycks, que nos permiten apreciar las joyas aplicadas sobre los trajes, bien cosidas o sueltas, collares, cinturillas, broches, pendientes, etc.; la mayoría marcan la terminación en pico de los corpiños. Ver P.E. MULLER, *Jewels in Spain. 1500-1800*. New York, 1972, y "Visiones sobre la joyería española", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 571-585.

2 M. SÁEZ GONZÁLEZ, "Las joyas de la VII Condesa de Lemos", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 487-498.

3 Archivo Histórico Provincial de Lugo (en adelante AHP-L.). Protocolos, Leg. 03567-01, ff. 220-225v.

4 La almoneda de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, abrió sus puertas al público el 5 de mayo de 1623 en Madrid, casi siete meses después de su fallecimiento ocurrido el 18 de octubre de 1622. Archivo de las Clarisas de Monforte de Lemos (en adelante AClM). VII conde de Lemos, Leg. 008-119, s/f.

de no figurar en su inventario[5] y lo mismo de los rosarios y, por último, comentaremos una memoria de las joyas que pertenecían a don Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos, que tuvo que empeñar en 1624 para conseguir liquidez con objeto de hacer frente a necesidades acuciantes[6].

En la relación del 9 de diciembre de 1623 que hace referencia a las joyas de don Pedro, se encuentran las siguientes:

- Unas arracadas con un total de cien diamantes; otras de zafiro en forma de flor azul con rosillas, cuelga una perla de cada una; otras arracadas de piedras "ajacintadas" en forma de almendrillas, guarnecidas de oro, de las que penden dos rosillas con once diamantes cada una.
- Tres pequeños relicarios: uno de oro con una custodia y dos ángeles, en total tiene sesenta y cinco diamantes; otro en forma de retablo realizado en oro, esmaltado de colores, con veintiún diamantes fondos (falta uno) y una imagen de Nuestra Señora labrada en un granate, con la Anunciación en el anverso y el Nacimiento en el reverso; por último, otro relicario redondo, de oro, con dos puertas que cuelga de una cadena, tiene dos iluminaciones, una del Salvador y otra de su Madre, pesó el oro mil setecientos ocho reales.
- Tres bandillas de oro: una con sesenta piezas, la mitad con tres diamantes cada una y la otra mitad con un diamante[7], total ciento veinte diamantes; otra bandilla de oro y rubíes con veintiséis piezas; y otra de oro y diamantes formada por noventa y siete piezas, que tiene cuarenta y nueve piezas con tres diamantes cada una y cuarenta y ocho pequeñas con un diamante cada una.
- Un cordón de oro, rubíes, diamantes y ágatas, pesó el oro mil doscientos treinta reales y estaba tasado en cuatro mil reales; otro cordón de plata con una bellota que servía para la llave, pesó veinticuatro reales.
- Cuarenta y nueve botones de oro, cada botón con una perla (falta una). Unos brazaletes de oro con diez esmeraldas grandes y veinticuatro pequeñas.
- Siete alfileres de oro con una rosa cada uno; uno de ellas con once diamantes, otros dos con siete diamantes cada uno y los otros cuatro con seis diamantes cada uno; en total cuarenta y nueve diamantes.
- Una pluma de oro con ciento treinta y ocho diamantes entre grandes y pequeños[8]. Una cintura de cincuenta rosillas de oro con su diamante y pendientes de ella, dos hebillas y dos pasadores, en total tiene ochenta y cuatro diamantes.
- Otra rosilla de oro con siete diamantes. Un rosario de cocos negros con cinco extremos de oro y diamantes y en cada extremo catorce diamantes delgados y por remate una cruz de oro con sesenta y nueve diamantes delgados engarzados.

5 No figuran en este trabajo las joyas que dimos a conocer en, M. SÁEZ GONZÁLEZ. ob. cit.

6 AHP-L. Protocolos, Leg. 3567-02, ff. 72-75.

7 Una bandilla con estas mismas características se vendió a doña Aldonza Manrique el 10 de septiembre de 1624. M. SÁEZ GONZÁLEZ. ob. cit.

8 Una pluma de oro y diamantes se vendió al platero Pedro Pérez de Carrión el 4 de agosto de 1628 en 6.600 reales, es posible que se trate de la misma pluma.

A continuación trataremos de las joyas vendidas en la almoneda del VII conde de Lemos que, aunque no figuraban inventariadas[9] como hemos comentado anteriormente, sí se encontraban en la venta de los bienes llevados a cabo desde que dicha almoneda se abrió en mayo de 1623. Comenzaremos con las ventas efectuadas en el primer año de la apertura.

1623:

- El 20 de mayo se vendieron al conde de Fuensalida un Jesús de diamantes y un leoncillo de oro y diamantes, el primero valorado en mil quinientos treinta reales y el segundo en mil. El pago siempre se realizaba en moneda de plata.
- Don Diego Pimentel[10] pagó por una sortija con cinco diamantes, tres prolongados fondos y dos facheteados [sic][11], treinta ducados (trescientos treinta reales).
- El 8 de junio el platero Diego de Savança[12], vecino de Madrid, compró sesenta puntas de oro cuajadas de perlas y una perla sola que servía de pendiente de un relicario de diamantes por un importe de catorce mil trescientos reales.
- El 13 de junio el conde de Alba de Liste adquirió una rosa de diamantes en ciento ochenta ducados (mil novecientos ochenta reales); el mismo día compró María Vallejo otra rosa de esmeraldas y oro con rubíes, faltaba el rubí del medio, valorada en cincuenta y cinco ducados (seiscientos cinco reales).
- El 14 de julio doña Inés de Zúñiga y Velasco, condesa de Olivares, compró una cadena de oro esmaltada de negro con cristales en cincuenta ducados (quinientos cincuenta reales) y una cruz de oro y diamantes en 800 ducados (ocho mil ochocientos reales).
- El día 17 el marqués de las Navas adquirió una vueltecilla de cadena ligera con rosillas de oro de filigrana esmaltadas y una cinturilla con rosillas puestas en una correa de lama de oro, todo en trescientos reales.
- El 3 de agosto don Rafael Ortiz de Sotomayor, de la orden de san Juan, compró varios objetos, entre ellos, doscientos cuarenta y tres botones amelonados que pesaron tres mil cien reales, en tres mil quinientos ochenta y seis reales; doscientos veintiséis botones de oro redondos esmaltados de blanco y rojo que pesaron mil ochocientos ochenta y cuatro reales e incluido un real de hechura, alcanzaron un monto de dos mil ciento diez reales; una bandilla de oro con una rosa roja y un hábito de Alcántara, incluida la hechura se tasó en mil doscientos treinta y cuatro reales; una cadena

9 AClM. VII conde de Lemos, Leg. 008-119, s/f.

10 Suponemos es uno de los hijos del VIII conde de Benavente; otro Diego Pimentel era el marqués de Gelves y en esa fecha se encontraba desempeñando el oficio de Virrey de Nueva España (1621-1624).

11 Creemos se refiere a diamantes facetados.

12 Desconocemos si el nombre es correcto o se trata de Diego de Zabalza mencionado en J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, pp. 71 y 76. Con el nombre de Diego Sabanza hemos hallado información en A.I. BRUÑÉN IBÁÑEZ, L. JULVE LARRANZ y E. VELASCO DE LA PEÑA (coord. y ed. electrónica), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el archivo de protocolos notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. T. V. Zaragoza, 2006, p. 114. Hace referencia a la demanda que el 29 de agosto de 1625 el platero Marcos García de Moncada, vecino de Madrid, afincado en Zaragoza, interpone a Manuela Sabanza, hija del platero Diego Sabanza, por incumplimiento del compromiso de matrimonio.

de oro con un hábito de Alcántara, unos eslabones esmaltados de verde y blanco, otros no, en mil ochocientos veinte reales.
- El 17 de noviembre adquirió Juan Valero Díaz[13] un rosario de esmeraldas engarzado en oro para don Andrés de Castro[14], valorado en cuatrocientos ducados (cuatro mil cuatrocientos reales).
- El día 24 don Antonio de la Cueva[15] compró entre otros objetos, una cruz de Caravaca de oro con doce diamantes en ochocientos reales.

En 1624 se realizaron las siguientes ventas:

- El 3 de abril compró la duquesa de Medinaceli a través de su tesorero, Tomé Díaz de Mercado, un reloj de oro esmaltado de negro con treinta y dos diamantes y dos piececillas con las que se sujeta, una con seis diamantes y la otra con dos, en dos mil cuatrocientos reales.
- El 23 de dicho mes adquirió el licenciado Barna, abogado de Valladolid, una cadena de oro y rubíes con veintiséis piezas, la mitad redondas y la otra mitad llanas y todas embutidas de rubíes de Ceilán, la compró en doscientos ducados (dos mil doscientos reales), no los pagó porque se le debían de salarios de cuando fue letrado del VII conde de Lemos.
- El 3 de junio compró fray Luis Álvarez de Tavora, prior de Leza en Portugal, unas arracadas de piedras ajacintadas con unas rosillas de oro con diamantes pequeños, en doscientos noventa reales.
- El mismo día se vendieron al platero Pedro Pérez de Carrión, afincado en Madrid, una bandilla de oro esmaltado de blanco y rojo y diamantes con cuarenta y nueve piezas, de hechura de "S" con tres diamantes cada una, y otras cuarenta y seis más pequeñas, con un diamante cada una, en cuatro mil cien reales que pagó en plata doble.
- El 20 de julio compró el duque de Uceda, adelantado mayor de Castilla, dos brazaletes de oro y azabache con setenta y dos diamantes en ciento veinticinco ducados que importaron mil trescientos setenta y cinco reales.
- El 9 de septiembre compró doña Juana Manrique de Lara, condesa de Valencia, siete alfileres de oro y diamantes para el tocado, todos esmaltados de rojo y verde, con siete diamantes cada uno; otro alfiler esmaltado de blanco, rojo y verde con once diamantes; otro, esmaltado de blanco por el reverso con seis diamantes; otro esmaltado de blanco por la misma parte con cinco diamantes facetados y un diamante delgado en medio, un poco prolongado; otro alfiler esmaltado de la misma manera con cinco diamantes, el del medio pequeño; otro con el mismo esmalte con seis diamantes, los cinco rosillas y el del medio fondo rojo. Todos ellos en dos mil setecientos cincuenta y dos reales, a pagar la mitad en Navidad del año en curso y la otra mitad por Pascua Florida del siguiente año.

---

13 Juan Valero Díaz había sido secretario del VII conde de Lemos y desempeñando este oficio se encontraba a la muerte de don Pedro.

14 Don Andrés de Castro Cabrera y Bobadilla era hijo de don Pedro Fernández de Castro, V conde de Lemos y de su segunda esposa, doña Teresa de la Cueva y Bobadilla.

15 Antonio de la Cueva Córdoba y Ramírez, comendador de la Encomienda de la Reina, contrajo matrimonio con doña Mayor Ramírez de Zúñiga, II marquesa de Flores Dávila.

- El 12 de octubre adquirieron los herederos del difunto Juan de Chaves, dorador que había sido del Rey, una joya del tamaño de la palma de la mano, de un Agnus Dei de oro y diamantes que tiene en el medio la custodia del Sacramento imitada con la Sagrada Forma de cristal guarnecida alrededor de diamantes y a los lados dos ángeles de oro, el borde también con diamantes y en el reverso una chapa esmaltada de azul, verde, rojo y otros colores, grabada con un Jesús con la corona de espinas y debajo un corazón rojo con tres clavos azules. Todo ello en cuatro mil cuatrocientos reales a cuenta de catorce mil ciento veintinueve reales que el conde le debía por los trabajos que le había hecho.
- El 18 de diciembre adquirió don Francisco Beltrán, guardajoyas de la Reina, ciento cincuenta y cinco botones de oro esmaltados con un diamante cada uno, en seis mil doscientos reales; además pagó treinta y un reales y medio por tres botones, que les faltaban los diamantes.

Durante los años de 1625 a 1628 no se realizaron ventas de objetos de joyería.

- El 30 de enero de 1629 adquirió el platero Pedro Pérez de Carrión un cordón hecho en la India de ágatas y camafeos de oro, engastados en el oro diversos rubíes y diamantes pequeños. El precio era de dos mil seiscientos reales de plata, no los pagó porque le debía la condesa unas arracadas que le había comprado. Ésta fue la última venta de joyas que se realizó en los años que duró la almoneda.

Con referencia a los rosarios de la memoria de 9 de diciembre de 1623 se encuentran inventariados:

- Uno de ágatas de quince dieces, ensartado en seda azul y con una cruz de Caravaca, estaba tasado en treinta ducados (330 reales); otro de ágatas ensartado en seda leonada con unas cuentas de oro de filigrana y seis dieces, rematado por una medalla de oro, tasado en 40 ducados (440 reales); otro igualmente de ágatas, engarzado en oro, sin cruz, tiene sesenta y dos cuentas y seis extremos de oro con unos Jesús esmaltados de rojo, no figura la tasación; asimismo, se encuentra un diez de ágatas, con su cruz, guarnecido de unas rosillas de oro de filigrana y rematado con una borla de seda azul y oro.
- De cornerina o cornalina aparecen tres rosarios inventariados: uno engarzado en oro con sesenta y tres cuentas y por los extremos siete pequeñas piezas de oro esmaltado de blanco, pende de él, un Jesús de oro esmaltado de color blanco por una parte y negro por la otra, llevaba cruz, estaba valorado en trescientos reales; otro, con sesenta y tres cuentas y siete "paternostres" de calcedonia y en el medio de cada cuenta una pequeña de oro de filigrana, carecía de cruz, estaba tasado en seis ducados (sesenta y seis reales); y otro de setenta cuentas con las cuentecillas de filigrana como el anterior, sin cruz, valuado en siete ducados (setenta y siete reales).
- Un rosario de heliotropia[16] o plasma de esmeralda ensartado en seda leonada con setenta cuentecillas de oro de filigrana, con cruz, no figura tasación; otro de

16 Heliotropia: ágata de color verde oscuro con manchas rojas.

lo mismo con quince dieces de cuentecillas, con cruz, tasado en ciento cincuenta reales.
- Dos rosarios de lapislázuli, uno de quince dieces con cuentas muy pequeñas y por los extremos quince diminutas columnas con basas y capiteles de oro, sin cruz, valorado en doscientos veinte reales; y otro con sesenta y tres cuentas, hechura de jarrillas azules guarnecidas de oro de filigrana y por extremos unas jarrillas de lo mismo, no tiene cruz y no figura su precio.
- Un rosario de mármol pardo con setenta cuentas y en el medio, una cuentecilla de filigrana, valuado en ciento cincuenta reales.
- Otro rosario de ébano pardo con cincuenta y cinco cuentas engarzadas en oro, tasado en ciento treinta y dos reales; otro del mismo material con sesenta y una cuenta y siete "paternostres" y en cada cuenta están grabadas la Pasión y vida de Cristo y Nuestra Señora, sin cruz, tasado en veinte ducados (doscientos veinte reales).
- Un rosario de calcedonia con setenta cuentas y en medio de cada cuenta, una pequeña de filigrana, tiene cruz, valorado en ciento cincuenta reales; otro de lo mismo con sesenta y ocho cuentas y cruz, en trescientos treinta y dos reales.
- Uno de azabache calado ensartado en una cinta de seda encarnada, no tiene precio.
- Otro con sesenta y tres cuentas pequeñas de jacintos entre extremos de ágatas, engarzado en oro, tenía por remate una amatista almendrada guarnecida de oro con quince diamantes. Tasado todo en cuarenta y cuatro ducados (cuatrocientos cuarenta reales).

En alusión a las joyas que don Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos, empeñó y dejó en depósito a Juan de Arenas, mercader vecino de Madrid, uno de sus fiadores junto al capitán Diego de Losada y Quiroga, caballero de hábito de Santiago, para conseguir seis mil ducados de Segismundo Inderofen, agente general de los Fúcares en Madrid. La escritura se realizó en Madrid el 29 de marzo de 1624 y se obligan, tanto los fiadores como el conde, a pagar en el plazo de un año al citado agente de los Fúcares. La relación de las joyas de oro y diamantes la realizó fray Antonio de Castro, abad del monasterio benedictino de San Martín en Madrid[17].

En la memoria de las joyas que acompañaba a dicha escritura, Juan de Arenas certificó haberlas recibido y otorgó carta de pago al conde de Lemos. La relación que se hace de las piezas comprendía:

- Una banda de oro con sesenta piezas y cada una tenía ocho diamantes pequeños y uno grande en el medio; además, una punta asida a la banda con veintidós diamantes y una rosa con treinta y dos diamantes iguales en el primero de los cercos del exterior y en el cuerpo cincuenta y siete diamantes grandes y pequeños.
- Un cintillo con veintidós rosillas de seis diamantes cada una, los del medio de mayor tamaño que los otros; las tres piezas mayores del cintillo estaban formadas por la punta con un diamante tabla[18] prolongado grande y otros siete más pequeños; el pasador

17 Fray Antonio de Castro era hijo del V conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, y de su segunda mujer doña Teresa de la Cueva y Bobadilla.

18 Tabla: la faceta superior y la más grande.

con tres diamantes, el del medio prolongado y los otros dos puntas; la hebilla tenía un diamante en el medio prolongado y dos puntas y en el cuerpo veinte y dos diamantes.
- Otro cintillo con cuarenta y un tachones de un diamante cada uno, hechos a modo de "hessesillas" [sic] y las tres piezas mayores con veintiocho diamantes en total.
- Una cruz pectoral con diez diamantes grandes en el anverso y veinte pequeños en el reverso y extremos.
- Otra cruz con dos palmas a los lados y una pintura de san Francisco en el reverso, todo el cuerpo de la cruz con las palmas contenía ochenta y cinco diamantes.
- Una pluma de oro con tres pendientes grandes y dos chicos, los grandes tienen un diamante grande en el medio y los chicos diez pequeños cada uno, por otro lado, los pendientes de menor tamaño tienen solamente un diamante pequeño y cincuenta y un diamantes en todo el cuerpo de la pluma.
- Asimismo, estaba incluido un Jesús con cinco pendientes con un diamante en cada uno y en todo el cuerpo treinta y siete diamantes.
- También comprendía la memoria unas arracadas con un diamante grande aovado en el medio de cada una y en el cerco diecisiete diamantes, además cada una de las rosillas de estas arracadas tenía un diamante grande en el medio y diez en el cerco.
- Otras arracadas a modo de perillas y en el cuerpo de cada una veinticuatro diamantes y también pendientes de cada arracada un diamante, las rosillas o coronillas tienen ambas veintidós diamantes.

Apéndice documental

Documento 1

Madrid. 1623, diciembre 9.
Memoria de bienes entregada por Juan de Enciso, tesorero de doña Catalina de la Cerda, VII condesa de Lemos, al capitán Pedro González.
AHP-L. Protocolos, Leg. 03567-01, ff. 220-221v y 224-225v.

Memoria de la plata blanca y dorada, joyas y otras cosas que Juan de Enzisso entregó al capitán Pedro González en Madrid a nueve de diciembre de mil seiscientos veinte y tres años de lo que el dicho Juan de Enzisso tenía a su cargo de la almoneda de mi señora la condesa de Lemos, doña Catalina de la Zerda.
…

Joyas de oro y diamantes y otras cosas

- Una pluma de oro con ziento treinta y ocho diamantes grandes y pequeños, falta un diamantillo chico.
- Una zintura de zinquenta rosillas de oro con un diamante cada una quatro cavos, dos hebillas y dos passadores y una broncha que todas dichas piezas tienen ochenta y quatro diamantes sin las rosillas.

- Unas arracadas que son dos orejeras de oro con quatro diamantes en ellas y pendientes dellas, dos perillas con dos rosillas que en todas ellas ay zien diamantes y en una perilla un diamante quebrado.
- Una rosilla de oro con siete diamantes.
- Unas arracadas de zafiro de hechura de una flor azul con sus rosillas pendientes de cada una, una perla.
- Otras arracadas de dos almendrillas de piedra ajazintadas guarnezidas de oro, pendientes de dos rosillas con onze diamantes cada uno.
- Un relicario de oro que tiene una custodia y dos ángeles y en todo él sesenta y zinco diamantes.
- Una vandilla de oro y diamantes que tiene sesenta piezas, las treinta con tres diamantes cada una y las otras treinta con un diamante cada una y un corchechillo [sic] del mismo oro.
- Un rosario de cocos negros con zinco estremos de oro y diamantes y en cada estremo catorze diamantes delgados y por remate una cruz de oro con sesenta y nuebe diamantes delgados engarzados.
- Un relicario o retablo de oro de reliebe esmaltado de colores con veynte y un diamantes fondos porque falta uno y una imagen de Nuestra Señora labrada en un granate o ¿espinela? en las puertas esmaltada el Anunziada y en el rebeso el Nacimiento. Va puesta en una cajilla de plata lisa de dos medias puertas.
- Un relicario de oro redondo de dos puertas pendiente de una cadena con dos chapas con unas letras y coronas esmaltadas de negro, tiene dos yluminaziones del Salvador y su Madre, pesó el oro mil setecientos y ocho reales.
- Un cordón de oro de rubíes, diamantes y ágatas. Pesó el oro del mil duzientos y treinta reales, está tasado todo él en quatro mil reales.
- Una bandilla de oro y rubíes con veinte y seis piezas.
- Quarenta y nueve botones de oro cada uno perla o asiento, exzeto que a uno le falta la perla.
- Unos brazaletes de oro con diez esmeraldas grandes y veynte y quatro pequeños.
- Ziento y setenta y nuebe granos de perlas y aljófares ¿entrenetos?.
- Siete alfileres de oro con una rosa cada uno; la una con onze diamantes, otras dos con siete diamantes cada una y las otras quatro con seys diamantes cada una.
- Dos láminas, una con la Orazión del Huerto y la otra la Zena con cerco de oro alderredor esmaltado de blanco y negro, tasado en setezientos diez y nueve reales.
- Otra lámina en piedra ágata con san Francisco recibiendo las llagas con zerco de oro en arco, per arriva esmaltado de blanco y negro, tasado todo en trezientos zinquenta y ocho reales.
- Una buelta de cadena de búfalo y oro de eslavones quadrado y redondos y los de búfalo labor de ¿…?, tasado en quarenta ducados.
- Una bandilla de oro y diamantes con unas piezezillas de hechura de ¿sieses? que tiene quarenta y nueve piezas con tres diamantes cada una y quarenta y ocho piezezitas con ¿un? diamante cada una que en todas son noventa y siete piezas.
- Una buelta de cadena muy larga de eslabones de zerdas y oro lisos. Los eslabones de zerdas son de dos en dos y los de oro senzillos.

- Dos frasquillos de bidrio todos cubiertos de oro con la figura de san Nicolás de Bari y demás que pesan de oro ambos duzientos setenta y seis reales.
- Una bueltezilla de cadena de oro y búfalo que tiene diez y siete piezas de búfalo y sesenta y ocho eslabones de oro, tasada en trezientos y veinte reales.
- Un Agnus de oro filigrana pendiente de tres pedazitos cortos de cadenilla de oro de lo mismo, por remate en lo vajo un grano de aljófar grueso pintado de una parte Cristo cruzificado y de la otra el Nazimiento.
- Una cadenilla de plata larga que pesó zinquenta y nueve reales y de hechura tres ducados.
- Un cordón de plata ¿tirada? con su bellota que servía para la llave que pesó veinte y quatro reales y con la hechura todo él en treinta y seis.

Rosarios

De ágatas

- Un rosario de ágatas de quince dieses ensartado en seda azul con una cruz de Carabaca de oro, que está todo en treinta ducados.
- Un diez de ágata con su cruz guarnezido de unas rosillas de oro de filigrana y por remate una borla de seda azul y oro.
- Un rosario de ágatas ensartado en seda leonada con unas cuentecillas de oro de filigrana. Tiene seys dieses y por remate una medalla de oro en 40 ducados.
- Otro rosario de ágatas engarzado en oro sin cruz, tiene sesenta y dos cuentas y seis estremos de oro con unos Jesús esmaltados de rojo.

Rosario de cornerinas

- Un rosario de cornerina engazado en oro, sin cruz, tiene sesenta y tres quentas y por estremos siete piezezillas de oro esmaltadas de blanco y pendiente del un Jhesús de oro esmaltado por una parte de negro y por otra de blanco, en trezientos reales.
- Otro rosario de cornerinas con sesenta y tres quentas con siete paternostres de calzidonia y en medio de cada quenta una quentezilla pequeña de oro de filigrana. No tiene guarnición ni cruz, tasado en seys ducados.
- Otro rosario de lo mismo con setenta cuentas con las mismas cuentezillas de filigrana que el antecedente. No tiene guarnición ninguna, falta la cruz, en siete ducados.

Rosario de helitropia

- Un rosario de elitropia o plasma de esmeralda ensartado en seda leonada con unas cuentecillas de oro de filigrana, tiene setenta quentas y su cruz.
- Otro rosario de lo mismo que tiene quince dieses de cuentezillas muy menudas y su cruz. No tiene guarnición ninguna, que está en ziento y zinquenta reales.
- Un rosario de lapizlázuri de quince dieses de cuentas muy menudas y por stremos quinze colunicas de lo propio con vasa y capiteles de oro, no tiene cruz ni guarnizión ninguna, tasado en duzientos y veinte reales.

- Otro rosario de lapizlázuri con sesenta y tres cuentas de hechura de jarrillas azules guarnezidas de oro de filigrana engarzado en oro y por estremos siete jarrillas de oro de filigrana esmaltadas de colores. No tiene cruz.
- Otro rosario de mármol pardo con setenta cuentas y en medio de cada una, una cuentezilla de filigrana, está en ziento y zinquenta reales.
- Otro rosario de hébano pardo con zinquenta y zinco cuentas engazadas en oro, en ziento treynta y dos reales.
- Otro rosario de cristal con sesenta y zinco cuentas y su cruz, está tasado en quatro ducados.
- Otro rosario de calzidonia con setenta quentas y su cruz y en medio de cada quenta una cuentecilla de filigrana, está en ziento y zinquenta reales.
- Otro rosario de lo mismo con sesenta y ocho cuentas y su cruz. Está tasado en trezientos treinta y dos reales.
- Otro rosario de azabache labrado calado puesto en una zinta de seda color encarnada.
- Otro rosario de bidrio negro y blanco con sesenta y tres quentas con siete paternostres de calzidonia y en medio de cada quenta otra chiquita de filigrana. Está tasado en zinquenta reales.
- Otro rosario de hébano con sesenta y una quentas y siete paternostres y en todas las quentas gravadas figuras de la pasión y vida de Christo y Nuestra Señora y en medio de cada quenta otra pequeña de filigrana sin otra guarnizión, fáltale la cruz y está tasado en veynte ducados.
- Otro rosario de cocos negros grueso de zinco dieses ensartadas en una zinta negra.
- Un diez de cocos negros en un cordón con su bellota de plata tirada, tasado en veinte y quatro reales.
- Un rosario de jazintos pequeño con sesenta y tres quentas y entre estremos de ágatas engazado en oro y por remate una amatista en forma de almendra y guarnezida de oro con quinze diamantes. Está tasado el rosario en veinte ducados y la almendra en veinte y quatro. Va enmendado M-V-tres.

Documento 2

Madrid. 1624, marzo 29.
Memoria de las joyas empeñadas por el VIII conde de Lemos.
AHP-L. Protocolos, Leg. 3567-02, ff. 72-75.

(Al margen superior izquierdo: Resguardo)

Sepan por esta carta como yo don Francisco Ruiz de Castro, conde de Lemos y de Andrade, comendador de la encomienda de Hornachos de la orden caballería y ávito del Apóstol Santiago = Otorgo y conozco que por quanto Juan de Arenas, mercader vezino desta villa de Madrid, a mi pedimiento me fía en seys mil ducados, y de los quatro mil dellos constará por escritura de obligación y fianza que yo como principal y el capitán Diego de Losada y Quiroga, cavallero del ávito de la dicha orden del

Apóstol Santiago y el dicho Juan de Arenas como mis fiadores, todos ellos tres, obligamos de pagar de oy en un año a Sejismundo Ynderofen, agente general de los fúcares en esta corte, que el día de la fecha desta, otorgamos ante el presente scribano y más largamente constará dello a lo qual me refiero = y de los otros dos mil ducados constará después por recaudo que dello se ha de hacer y otorgar al qual me refiero y quiero que en la dicha razón el dich Juan de Arenas, no ¿corra? ni tenga riesgo en las dichas fianzas ni en ninguna dellas le sacare a paz y a salvo yndegne sin que porello pague ni laste[19] *cossa alguna y para mayor seguridad del dicho Juan de Arenas en conformidad de lo que con él está tratado, yo el dicho conde de Lemos y de Andrade y él de mí rezibe las joyas de oro y diamantes contenidas en la memoria que dellas se hizo por el padre fray Antonio de Castro, abad del combento de san Martín, orden de san Benito, parroquia desta dicha villa de Madrid y el dicho capitán Diego de Losada Quiroga que la dicha memoria firmada de mí y el dicho Juan de Arenas, originalmente entregamos al presente escrivano que la yncorpore en esta carta cuyo thenor es según sigue:*

Memoria de Joyas

Y las dichas joyas y cada una dellas, yo el dicho Juan de Arenas reciví y passé a mi parte y poder realmente y con efecto en presencia del scrivano desta carta a quien pido dello de fee y del dicho pedimiento, yo el scrivano la doy que el dicho Juan de Arenas recibió las dichas joyas y dellas yo el dicho Juan de Arenas doy y otorgo carta de pago quan bastante de derecho en tal casso se requiere en cumplida y bastante forma al dicho don Francisco Ruiz de Castro, conde de Lemos, el qual para el hefecto sussodicho entregue las dichas joyas de oro y diamantes al dicho Juan de Arenas a quien doy mi poder cumplido en forma para que tenga en su poder y guarde asta tanto que de lo sussodicho le saque a paz y a salvo y entonces me las aya de etregar o a quien mi poder tubiere o en mi lugar y derecho subcediere = y casso que por razçón de las dichas dos fianzas o alguna dellas el dicho Juan de Arenas llegare a ser executado, entonces y no antes el susodicho pueda vender todas las dichas joyas o parte dellas en pública almoneda o fuera della con autoridad de justicia o sin ella como quisiere, y recibir el precio dello en satisfazión y para lo que por la dicha razón la lastare y pagare sin lle requerir, zitar ni llamar para ello y de lo que rezibiere pueda dar y dé carta de pago y los demás despachos que fueren menester con renunciación de las leyes de la non numerta pecunia entrega prueba de la paga y las demás deste casso ambos ¿damos? y otorgo llo poder cumplido quan bastante de derecho en tal caso se requiere a los juezes y justicias de los reynos y señoríos del Rey nuestro señor, de qualquier parte, fuero y jurisdizión que sean y señaladamente a los señores alcaldes que son y fueren de la cassa y corte del Rey nuestro señor, correjidores y sustenientes desta dicha villa de Madrid y cada uno ynsolidum a cuyo fuero y jurisdición mas someto que no ¿se? compelan y apremien y a nuestros bienes, juros, rentas, derechos y aziones al cumplimiento y paga desta scritura

19 Lastar: suplir lo que alguien debe pagar, con el derecho de reintegrarse. Padecer en pago de una culpa.

y lo en ella contenido como si fuera a sentencia difinitiba de juez competente per nos pedida…

Ante el presente scrivano real y testigos infrascritos desta carta que es fecha y por nos los dichos don Francisco Ruiz de Castro, conde de Lemos, y Juan de Arena, otorgada en la dicha villa de Madrid a veynte y nuebe días del mes de marzo de mill seiszientos veynte y quatro años, siendo testigos los señores Thomás de Angulo, del consejo de hazienda del Rey nuestro señor y don Francisco de Aflito del ávito de san Juan y don Carlos de Sangro, estantes en esta corte y el dicho señor…

Memoria de los diamantes que el padre fray Antonio de Castro entrega a Diego de Losada y Juan de Arenas en resguardo de una fianza que hacen por el conde de Lemos don Francisco Ruiz de Castro.

- Una vanda de oro con sesenta piezas y en cada una ocho diamantes pequeños y uno grande en medio.
- Una punta assida en la dicha vanda con veynte y dos diamantes.
- Una rossa de la dicha vanda con treynta y dos diamantes yguales en el zerco primero de mas afuera y en el cuerpo zinquenta y siete diamantes grandes y peqeños.
- Un zintillo con veynte y dos rosillas de seys diamantes cada una. Los del medio mayores que los otros. Las tres piezas mayores deste zintillo la punta tiene un diamante tabla[20] *prolongado grande y otros siete diamantes más pequeños, el passador tiene tres diamantes; el del medio prolongado y los dos puntas. La hebilla tiene en medio un diamante prolongado y dos puntas y en el cuerpo veynte y dos diamantes.*
- Otro zintillo con quarenta y un tachones de un diamante cada uno hechos a modo de hessesillas y las tres piezas mayores tienen veynte y ocho diamantes en todo.
- Una cruz a modo de petoral con diez diamantes grandes y veynte pequeños en el reberso y en los estremos.
- Una pluma de oro con tres pendientes grandes y dos chicos. Los tres grandes tienen cada un diamante grande en medio y diez chicos cada uno; y los dos pendientes chicos tienen un diamante chico cada uno y zinquenta y un diamantes en todo el cuerpo de la pluma.
- Un Jhesús con zinco pendientes, en cada uno un diamante y en todo el cuerpo del Jhesús treynta y siete diamantes.
- Unas arracadas que tiene cada una un diamante grande aovado en medio y en el zerco cada una diez y siete diamantes. Las rosillas destas arracadas tienen cada una un diamante grande en medio y diez en el zerco.
- Otras arracadas a modo de perillas que en el cuerpo de la perilla tiene cada una veynte y quatro diamantes y pendientes en cada arracada con un diamante en cada pendiente, y las rosillas o coronillas de las arracadas tienen ambas veynte y dos diamantes. Una cruz con dos palmas a los lados con un san Francisco de pintura en el reberso tienen la cruz y las palmas y todo el cuerpo desta joya ochenta y zinco diamantes.

20 Tabla: la faceta superior y la más grande.

Y las dichas joyas de oro y diamantes son las que yo el dicho don Francisco Ruiz de Castro entrego al dicho Juan de Arenas y anbos lo firmamos a veynte y nuebe días del mes de marzo de mill seiscientos veynte y quatro años.

(Firmado: El conde de Lemos y de Andrade y Juan de Arenas)

La enseñanza de la joyería en la Escuela de Arte de Murcia

CARLOS SALAS GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

Introducción

El 19 de septiembre de 1933 se fundó la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Murcia. En sus más de ochenta años de historia, artistas como José Planes, Luis Garay, Juan González Moreno, José Sánchez Lozano, Manuel Barnuevo, Antonio Campillo, Dionisio Paje, Manolo Belzunce o Manuel Pérez, entre otros muchos, han pasado por sus aulas y talleres, ya fuese impartiendo su magisterio o recibiendo formación. Decenas de miles de alumnos, pertenecientes a varias generaciones, se han formado entre sus muros, convirtiendo este centro educativo en uno de los más conocidos y queridos de la ciudad.

Son pocos los murcianos que aún no identifican ese curioso edificio de planta circular que palpita de creatividad en el corazón del barrio de Vista Alegre, obra realizada por el arquitecto Fernando Garrido para convertirse en la sede de esta institución educativa desde 1968, sustituyendo al Grupo Escolar Cierva Peñafiel, otro emblemático edificio de la ciudad, construido éste por Pedro Cerdán a comienzos de siglo -1917- en la céntrica Plaza de Santo Domingo[1].

Son muchas y muy diversas las especialidades formativas que se han impartido en ella a lo largo de tan dilatada historia: escultura, cerámica, orfebrería, repujado en cuero, delineación, bordado, etc. En 2003 pasó a ser Escuela de Arte y Superior de

1 Hubo incluso una sede anterior, desde su fundación en 1933 hasta 1940, situada en un edificio de la calle González Adalid. Sobre aquellos orígenes de la Escuela y sus primeros cincuenta años de historia véase V. LÓPEZ-HIGUERA SÉIQUER, M. BARNUEVO FERNÁNDEZ-REYES y M. FERNÁNDEZ-DELGADO (coords.), *30 + 15. Exposición de pintores y escultores profesores de las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos*. Murcia, 1983.

Diseño. Y desde 2011, tras la separación y traslado de la Escuela Superior de Diseño a otra sede, se denomina, simplemente, Escuela de Arte. En ella se imparten en la actualidad siete ciclos formativos de grado superior: Artes Aplicadas a la Escultura, Prototipado 3D -anteriormente denominado Modelismo y Maquetismo-, Ilustración, Fotografía artística, Animación, Gráfica interactiva y Joyería artística[2]. A esta última vamos a dedicar este breve estudio.

Las enseñanzas de orfebrería[3]

Antes de la implantación del actual ciclo formativo de joyería tuvo una especial relevancia el estudio de la orfebrería durante varias décadas. Fue en 1952 cuando se incorporaron nuevas enseñanzas de taller a la entonces Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, estando entre ellas la de orfebrería. Se trataba de un tipo de enseñanza no reglada, de carácter laboral y artesanal, con un alumnado fundamentalmente masculino. En aquellos primeros años el taller de orfebrería se ubicó en los sótanos del ya mencionado edificio del Grupo Escolar Cierva Peñafiel, por entonces sede de la Escuela.

En 1963 se regulan los estudios impartidos en tres cursos comunes y dos de especialidad[4]. Posteriormente pasan a fijarse las diferentes especialidades ofertadas, entre las que estaría la de orfebrería. De este modo, los alumnos que superasen los cinco años de formación, independientemente de la especialidad que hubiesen cursado en los dos últimos, obtendrían el título de Graduado en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Entretanto, en marzo de 1968, siendo director el escultor Juan González Moreno, la Escuela se traslada a su nueva sede del barrio de Vista Alegre. En el nuevo edificio, el taller de orfebrería pasaría a ubicarse en la tercera y última planta. En las décadas siguientes también se ofertan cursos de carácter monográfico por las tardes, entre ellos de orfebrería, joyería y metalistería.

En aquellos primeros tiempos fue el Ayudante de Taller Vicente Segura Valls el principal responsable de la enseñanza de la orfebrería en la Escuela. Ya a partir de 1969 se exige para el ingreso en el Cuerpo de Maestros de Taller el título de Graduado en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, siendo por este procedimiento por el que se incorpora a la docencia de dicha materia, en 1979, Virginia Pagán López-Higuera, actual profesora de Taller de joyería y coordinadora del dicho ciclo.

A comienzos de la década de los noventa se implanta el Bachillerato de Artes Plásticas y Diseño, lo que supone una notable transformación respecto a los estudios impartidos en la Escuela. Es entonces cuando la orfebrería deja de ser una

2 Una información básica sobre los diferentes ciclos que actualmente se cursan en la Escuela de Arte de Murcia puede encontrarse en su página web: escueladeartemurcia.es

3 Es de justicia agradecer a la profesora Virginia Pagán López-Higuera su ayuda a la hora de proporcionar la información referida a la historia y evolución de las enseñanzas de orfebrería y joyería en la Escuela.

4 Véase Decreto 2127/1963, de 24 de julio, sobre reglamentación de los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos, BOE nº 214, de 6 de septiembre de 1963, pp. 13088-13090.

especialidad para convertirse en materia optativa dentro de estos nuevos estudios. No obstante, en 1996 se autorizó la implantación del Ciclo Formativo de Grado Medio de Procedimientos de Orfebrería y Platería, del que finalmente sólo saldrá una promoción al ser enseguida suprimido.

En septiembre de 2003 la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos pasa a convertirse en Escuela de Arte y Superior de Diseño[5]. Y el curso siguiente, el 2004-2005, se implanta el Ciclo Formativo de Grado Superior de Joyería Artística, presente en la Escuela desde entonces hasta la actualidad.

El actual ciclo de joyería

Tras décadas de enseñanza de orfebrería -ya fuese en un principio de forma no reglada, posteriormente como especialidad o más adelante como simple materia optativa- y habiéndose limitado la formación en joyería a cursos monográficos, por fin desde el curso 2004-2005 la Escuela cuenta entre su oferta educativa con un ciclo específico de joyería, concretamente, el Ciclo Formativo de Grado Superior de Joyería Artística[6], siendo actualmente uno de los más consolidados, con mayor número de alumnos, mejor rendimiento académico y mayor difusión exterior.

Dicho ciclo tiene como objetivo proporcionar a los alumnos una formación artística de calidad y desarrollar su capacidad creativa, confiriendo una cualificación profesional tanto para crear joyas con un leguaje personal como para resolver los problemas que se puedan plantear durante el proceso de su actividad. Asimismo, se pretende vincular al estudiante con el entorno profesional, estimular su competencia en los distintos campos de la joyería y tener una visión global desde el punto de vista del arte y del diseño. Este ciclo se basa en la formación de profesionales en el campo de la joyería creativa y requiere la conjunción del dominio de las técnicas del taller con una mente abierta a la experimentación, capaz de diseñar piezas de joyería acordes con las necesidades expresivas contemporáneas.

Con este ciclo se capacita al alumno para la elaboración de proyectos de joyas o elementos de joyería, preparando el proceso de diseño -inspiración, definición del concepto, bocetos, investigación, fabricación de modelos y prototipos- para asegurar la viabilidad de las propuestas.

Estos estudios capacitan al alumno para desarrollar su trabajo tanto en grandes empresas como en talleres artesanales, pudiendo trabajar tanto por cuenta ajena como propia. El área de influencia de la joyería y sus posibilidades en el mundo actual resultan inmensas, añadiendo a sus valores clásicos la investigación y la búsqueda de nuevas posibilidades que nuestra sociedad demanda, lo que ofrece un espectro tanto laboral como de mercado mucho más amplio del que en un principio

5 Véase Decreto número 164/2003, de 12 de septiembre, por el que se crea la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Murcia, BORM nº 218, de 20 de septiembre, pp. 15341-15342.

6 Véase Real Decreto 1574/1996, de 28 de junio, por el que se establece el currículo y se determina la prueba de acceso a los ciclos formativos de Grado superior de Artes Plásticas y Diseño de la familia profesional de la Joyería de Arte, BOE nº 221, de 12 de septiembre de 1996, pp. 27560 -27584.

se pudiese pensar. En este sentido, las salidas profesionales más frecuentes son las siguientes: diseñador y creador de joyas, operario especializado en talleres de joyería, coordinador en la gestión y control de la producción empresarial de joyería y restaurador de piezas de joyería.

Dichos estudios están organizados en dos cursos académicos, a los que se ha de sumar la realización de un proyecto final, presentado ante un tribunal, y las prácticas en empresas, que se pueden realizar tanto en España como en el extranjero, gracias al programa de movilidad Erasmus con que cuenta la Escuela. Con ello el alumno obtiene el título de Técnico Superior en Artes Plásticas y Diseño en Joyería Artística.

En este sentido, el currículo oficial marca como principales objetivos de este ciclo los siguientes: analizar y desarrollar los procesos básicos de realización de la joyería artística; conocer y saber utilizar las diferentes técnicas y estilos utilizados en el campo de la joyería artística; valorar de forma idónea las necesidades planteadas en la propuesta de trabajo, así como los aspectos plásticos, artísticos, técnicos, organizativos y económicos, para configurar el proyecto y seleccionar las especificaciones plásticas y técnicas oportunas para conseguir un óptimo resultado en su trabajo profesional; resolver los problemas artísticos y técnicos que se planteen durante el proceso de realización de la joyería artística; conocer con detalle las especificaciones técnicas del material utilizado en el trabajo, organizando las medidas de mantenimiento periódico preventivo del mismo; investigar las formas, materiales, técnicas y procesos creativos y artísticos relacionados con la joyería artística; conocer y comprender el marco legal, económico y organizativo que regula y condiciona la actividad profesional en el campo de la joyería artística; conocer y saber utilizar las medidas preventivas necesarias para que los procesos de realización utilizados no incidan negativamente en el medio ambiente; analizar, adaptar y, en su caso, generar documentación artístico-técnica imprescindible en la formación y adiestramiento de profesionales del sector; seleccionar y valorar críticamente las situaciones plásticas, artísticas, técnicas y culturales derivadas del avance tecnológico y artístico de la sociedad, de forma que le permitan desarrollar su capacidad de autoaprendizaje a fin de evolucionar adecuadamente en la profesión; adquirir los conocimientos elementales para rentabilizar el trabajo.

Y para alcanzar su consecución, el plan de estudios de este ciclo incluye las siguientes asignaturas: Historia de la orfebrería, joyería y bisutería, Dibujo artístico, Modelado y maquetismo, Dibujo técnico, Diseño asistido por ordenador, Materiales y tecnología, Audiovisuales, Inglés, Formación y orientación laboral, Taller de joyería (lám. 1) y Proyectos. De ellas, las dos últimas son las que acumulan mayor número de horas lectivas, pues suponen esa doble piedra angular en la que se sustenta este tipo de formación: el dominio de la técnica y el desarrollo de la capacidad proyectual.



LÁMINA 1. *Taller de joyería de la Escuela de Arte de Murcia.*

La asignatura de Historia

Vemos oportuno dedicar un apartado específico a la asignatura de Historia de la orfebrería, joyería y bisutería, por su directa relación con la Historia del Arte y con los contenidos propios de una publicación como ésta, así como por incorporar como materia de estudio no sólo la joyería sino también la orfebrería, disciplina artística de indiscutible relevancia a lo largo de los diferentes periodos históricos.

Dicha asignatura se imparte en los dos cursos que componen el ciclo, siendo su carga lectiva de dos horas semanales en ambos cursos, lo que no deja de suponer una cierta dificultad a los profesores dedicados a impartirla teniendo en cuenta el extenso programa de contenidos que ha de abordarse.

Los objetivos generales marcados por el currículo oficial para esta asignatura son los siguientes: comprender los conceptos que son propios del lenguaje de las artes plásticas y de las artes aplicadas tridimensionales, con especial atención a los específicos de la orfebrería y platería; relacionar los valores plásticos, ornamentales y cromáticos que utiliza el orfebre y el platero con las culturas visuales que son propias de cada etapa artística y con los factores económicos, sociales y de diversa índole que confluyen en su configuración; alcanzar, a través del estudio evolutivo del arte de la orfebrería y platería, una valoración y entendimiento de las tendencias de la plástica y del diseño actuales; conocer las referencias concretas necesarias para un óptimo conocimiento técnico, histórico y artístico con la modalidad elegida relacionada con la especialidad; conjugar el estudio teórico de los procesos histórico-artísticos de este arte aplicado, con la colaboración con el resto de las áreas que se

configuran en este ciclo formativo, planteando actividades, trabajos y proyectos interdisciplinares comunes.

A estos objetivos generales la Escuela de Arte de Murcia ha añadido los siguientes por considerarlos básicos en la formación educativa y humana del alumnado: estimular el interés por el autoaprendizaje, es decir, la consulta y extracción de información de las distintas fuentes y documentales a su alcance; adquirir y desarrollar una serie metodologías científicas de trabajo, propias de esta asignatura, que les posibilite el comprender y desarrollar la comprensión y transmisión de los contenidos de la misma; potenciar el interés por la protección, la promoción y el crecimiento del legado patrimonial en el campo específico de la orfebrería, joyería y bisutería, así como por el fomento de la identidad y cohesión cultural de las sociedades que generan dicho legado.

En cuanto a los contenidos de esta materia ha de indicarse que se han organizado, siguiendo un criterio de perspectiva cronológica, de la siguiente forma: en el primer curso se desarrollan los contenidos que abarcan desde la Prehistoria hasta el Barroco, mientras que en el segundo se estudia desde el Neoclasicismo hasta las últimas tendencias de diseño de joyas del siglo XX. De este modo, además de un tema de carácter introductorio sobre la orfebrería y la joyería, en el primer año se estudian las primeras producciones de joyas y orfebrería de la humanidad, las decisivas aportaciones que en ese campo artístico hicieron las grandes civilizaciones de la Antigüedad, desde Mesopotamia y Egipto hasta el clasicismo griego y romano, la ingente producción de orfebrería llevada a cabo durante el Medievo, desde Bizancio hasta el gótico, así como las grandes piezas y artífices pertenecientes a los estilos renacentista y barroco. Por su parte, en el segundo curso se estudia con mayor detalle la evolución de la joyería desde el siglo XVIII hasta nuestros días, poniendo un especial interés en lo acontecido durante el siglo XX, donde movimientos como el Art Nouveau o el Art Déco coinciden con aportaciones tan personales como las protagonizadas por algunos artistas de vanguardia. Asimismo, también se estudia la evolución durante dicha centuria de las principales firmas de joyería, como Cartier o Van Cleef & Arpels, para terminar reflexionando acerca de las nuevas tendencias en cuanto a materiales y concepto desarrolladas en las últimas décadas.

Para evaluar dichos contenidos, además de someter a los alumnos a exámenes escritos consistentes tanto en el análisis de imágenes correspondientes a obras estudiadas en clase como en el desarrollo de alguna cuestión teórica, se les pide la realización de trabajos prácticos que exijan la elaboración propia del conocimiento, es decir, que impliquen búsqueda de información, procesamiento de la misma, construcción de síntesis y aportación de opiniones personales.

En definitiva, se considera imprescindible para la formación que se pretende aportar al alumnado de este ciclo el conocimiento básico de las principales creaciones artísticas desarrolladas en este ámbito a lo largo de los diferentes periodos históricos, de ahí la importancia de una asignatura como ésta[7].

---

7 También se propone al alumno una extensa bibliografía sobre platería y joyería, de la cual

La difusión del ciclo de joyería. Exposiciones y otras actividades

En los últimos años se está llevando a cabo una importante y creciente labor de difusión del trabajo realizado en los diferentes ciclos que componen la oferta educativa de la Escuela de Arte. El equipo directivo y los responsables de promoción de la Escuela vienen apostando decididamente por proporcionar la mayor visibilidad posible a la labor de creación y producción resultante del trabajo realizado por los alumnos en los diferentes talleres y aulas.

En este sentido, el ciclo de joyería destaca fundamentalmente por la cantidad y calidad de las exposiciones realizadas fuera de la propia Escuela. En contraste con lo acontecido durante las décadas en las que era la orfebrería la disciplina estudiada, siendo las exposiciones muy escasas y de poca repercusión, desde que existe el ciclo de joyería, hace apenas una década, se ha multiplicado de una manera notable el número de exposiciones realizadas, adquiriendo además muchas de ellas una relevancia hasta ahora inusitada. A continuación indicamos las principales muestras y exposiciones que se han realizado en los últimos años.

En 2007 los alumnos del ciclo de Joyería participaron con una serie de piezas inspiradas en la Bauhaus, y en colaboración con alumnos de la especialidad de Diseño de Moda, en un desfile realizado en el centro comercial Nueva Condomina[8].

En 2008 se llevó a cabo una nueva colaboración con alumnos de otra especialidad, siendo en este caso una exposición conjunta con trabajos de alumnos de Diseño de Interiores. La muestra se realizó en la propia Escuela y llevó por título *Modas de hacer espacio, modas de hacer joyería*, resultando un efectivo ejercicio de colaboración entre distintas disciplinas creativas.

En 2009, en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, se presentó la muestra *Joyas por prescripción*[9].

En 2011 fue la propia Escuela de Arte la que acogió una muestra de diversos trabajos realizados por los alumnos del ciclo de joyería con motivo de la festividad de San Eloy, patrón de joyeros, plateros y orfebres.

En 2012 los alumnos de joyería participaron en una exposición conjunta con el resto de especialidades de la Escuela celebrada en el Archivo Regional de Murcia, llevando por título *Mundos soñados*. Ese mismo año, piezas de diferentes alumnos del ciclo fueron expuestas en los tres principales centros de artesanía de la Región: Murcia, Cartagena y Lorca.

---

extraemos únicamente un par de ejemplos como son, respecto a platería: C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987; y respecto a joyería: VV. AA., *Joyas de artista. Del Modernismo a la Vanguardia*. Catálogo de exposición. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2010.

8 Véase J. ALBADALEJO, "La moda más joven recuerda la Bauhaus". *La Opinión*, 1 de julio 2007, p. 82.

9 Véase P. GARCÍA, "Ponga un joyero de familia en su vida". *La Verdad*, 25 de septiembre 2009, p. 56.

También en 2012, y repitiéndose en 2013 y 2014, se mostraron algunos trabajos destacados de los alumnos de joyería en el *stand* que la Escuela de Arte presentó en el Paseo Alfonso X de Murcia con motivo de la Feria de Artesanía que se celebra anualmente, coincidiendo con la Navidad, en dicho lugar.

En 2014 se llevó a cabo una exposición en el salón de baile del Real Casino de Murcia bajo el título de *Singularidades*, siendo una de las muestras que mayor afluencia de público y repercusión mediática ha tenido hasta la fecha de las protagonizadas por trabajos de los alumnos del ciclo de joyería. También resulta especialmente destacable la muestra que a finales de dicho año se presentó en el Centro Cultural Las Claras, perteneciente a la Fundación Cajamurcia, formada por piezas inspiradas en Japón, con motivo de la exposición *Fantasía en escena. Kunisada y la escuela Utagawa*[10], que en aquellas fechas se podía visitar en dicho centro.

Ese mismo año tuvo lugar la exposición conjunta de los diferentes ciclos de la Escuela de Arte *El tiempo y la memoria*, celebrada en el Archivo Regional de Murcia, en la que también fueron expuestas piezas realizadas ex profeso para dicha exposición por los alumnos de joyería.

En 2015 destaca la exposición celebrada con motivo del Día Internacional de los Museos en el Museo Arqueológico de Murcia. La muestra llevó por título *Joyas rescatables*, siendo configurada por piezas que reflexionaban sobre el hallazgo arqueológico y el testimonio histórico-artístico.

Ya en 2016 se ha vuelto a colaborar con la Fundación Cajamurcia con motivo de la exposición *Juan Genovés. Multitudes*[11], celebrada en el Centro Cultural Las Claras. En ella, los alumnos del ciclo de joyería presentaron varias piezas inspiradas en la obra del artista (lám. 2). La notable afluencia de público que ha tenido durante el primer trimestre del año dicha exposición convierte la muestra de estas piezas en una de las que mayor difusión externa ha dado al ciclo de joyería.

También en 2016, entre los meses de abril y junio, en el mismo lugar y nuevamente con la Fundación Cajamurcia como anfitriona, tuvo lugar la exposición El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia[12], en la que volvieron a participar los alumnos de la Escuela con una selección de joyas realizadas para la ocasión (lám. 3).

Y en este mismo año, con motivo del Día Internacional de los Museos, los alumnos de joyería expusieron una selección de piezas inspiradas en la cultura de los íberos en el Museo de Arte Ibérico “El Cigarralejo”, situado en la cercana localidad de Mula.

10 Véase VV. AA., *Fantasía en escena. Kunisada y la escuela Utagawa.* Catálogo de exposición. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Cajamurcia, FUJITSU, Real Academia Nacional de Farmacia y Embajada de Japón en España. Madrid y Murcia, 2014.

11 Véase P. WRIGHT, *Multitudes. Juan Genovés*. Catálogo de exposición. Fundación Cajamurcia. Murcia, 2014.

12 Véase VV. AA., *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Catálogo de exposición. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre. Madrid, 2015.

Por último, también resulta destacable la participación en los años 2012, 2014 y 2016 de los alumnos del ciclo de joyería en el *Melting Point. Joyería contemporánea Valencia*, encuentro de joyería contemporánea que organiza cada dos años la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia.

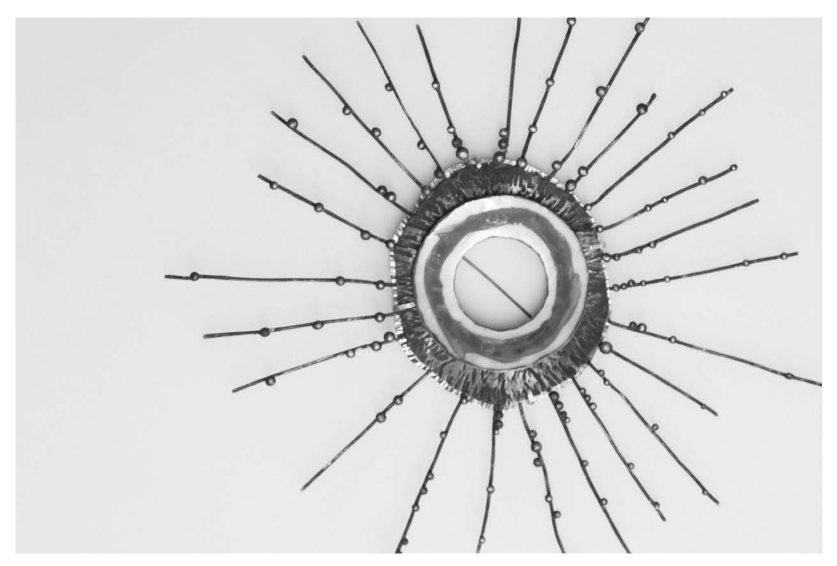


LÁMINA 2. *Joya realizada por la alumna Ana Belén Zapata Villanueva para la exposición* Juan Genovés. Multitudes.



LÁMINA 3. *Muestra de joyas en la exposición* El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia.

Los Carnay, diamanteros de la Reina

PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO
Doctora en Historia del Arte

Gracias a los diversos estudios realizados sobre la joyería del siglo XVIII, disponemos de una información bastante completa sobre cómo eran las piezas que se realizaron en aquel momento, tanto de las que lucían cortesanos y aristócratas u otras clases sociales como de las que se encargaron o donaron para el adorno de las sagradas imágenes, lo que nos permite, además, conocer como fueron evolucionando las modas y los gustos.

La investigación realizada nos ha facilitado amplia información sobre los plateros que se ocuparon de elaborar estos objetos artísticos, si bien otros aspectos son menos conocidos, como el papel jugado por los comerciantes -especialmente los joyeros- en la difusión de estos modelos, así como el trabajo desempeñado por quienes se ocuparon de adquirir y tallar las piedras preciosas.

Un simple repaso a los inventarios de aquel siglo, efectuados con ocasión de un matrimonio -capitales o cartas de dote- y de los incluidos en las testamentarías, especialmente de aquellas personas que gozaban de una posición social privilegiada: nobles, cortesanos y funcionarios de alto nivel que prestaban sus servicios cerca de los Reyes, así como de los bienes pertenecientes a templos y cofradías, nos permite verificar que bastantes de estas piezas -joyas diversas, botonaduras, hebillas, etc.- estaban adornadas con diamantes.

Tenemos documentadas a varias personas -en su mayoría, franceses- que, en la corte de Felipe V, se ocuparon del comercio y trabajo de "*diamantes y otras piedras*", como el platero Gerard Masso, quien antes de su llegada a Madrid en 1733 había sido mercader de estas piedras en Burdeos o Jean Latour, ocupado de este negocio en Venecia, Milán, París y Burdeos.

Este trabajo está dedicado a Germain y Jean Philippe Carnay que, aparte de comerciar con diamantes, se dedicaron a la tarea de pulirlos y abrillantarlos, convirtiéndolos en apreciados objetos para ser engarzados en joyas por los plateros de oro, siendo nombrados, por su labor, diamanteros de la reina Isabel Farnesio.

Es preciso señalar que, si bien el término actualmente admitido por la Real Academia, tanto para la persona que labra o engasta los diamantes y otras piedras como para la que los vende, es el de "diamantista", en los documentos que hemos manejado figura el de *diamantero*[1], vocablo que hemos respetado y que tenemos documentado desde fechas tan tempranas como 1701[2], a pesar de lo cual no se incluyó en el *Diccionario de autoridades* de 1726.

Germain Carnay (h. 1673-1742)

Germain Carnay nació hacia 1673 en el lugar de Arrieur[3], en las inmediaciones de París, siendo hijo de Nicolas Carnay y de Marie Biel. En enero de 1728 llegó a la corte madrileña llamado por el marqués de Scotti, por mandato de la Reina, "*para labrar y abrillantar los diamantes de su Majestad*"[4], acompañado de Jean Philippe Carnay y de un criado, Jacques Caffaut.

Unos meses más tarde, el 6 de noviembre de 1728, testificó en el expediente abierto con motivo del matrimonio del citado Jacques Caffaut con Magdalena Josefa de la Panería, documento en el que declaraba ser natural de la villa de Saint-Germain-en-Laye[5], de 55 años de edad, "*diamantero de la Reina*" y vivir en el postigo de San Martín[6].

El 1 de septiembre de 1733, por orden del marqués de Santa Cruz, mayordomo del rey Felipe V, Germain y Jean Philippe Carnay fueron nombrados "*maestros diamantarios de la Casa de la Reina*" y por decreto del 8 de mayo de 1736 se concedió al primero una pensión de 6.000 reales de vellón anuales[7], reconociéndosele con carácter retroactivo desde el 1 de enero de dicho año.

El 12 de julio de 1738 solicitó licencia para pasar a Francia, "*a tomar las aguas y baños de bañeras*" para impedir que se agravase una úlcera grande que tenía en una pierna, con la que llevaba luchando desde hacía muchos años y que médicos y cirujanos habían considerado incurable. Para atender "*a los muchos gastos y dispendios para hacerse curar y por lo dilatado del viaxe*" envió un memorial solicitando se le pagasen los 15.000 reales que se habían devengado desde el 1 de enero de 1736 y que, según informaba el contralor de la Casa de la Reina se le adeudaban por "*no haverse librado por su Majestad lo equivalente para la satisfacción de la real familia en el expresado tiempo, ni existir en la tesorería de esta real casa caudal alguno*", problemas económicos que llevaron a que el duque de Medinaceli determinase, en un escrito

1 En alguna ocasión deriva a *diamantario*, si bien es mucho menos frecuente.

2 Agradecemos al profesor Cruz Valdovinos esta noticia.

3 En ocasiones aparece como Arrieux, no habiendo localizado ninguna localidad con esta toponimia. Como en otros documentos indicó ser natural de Saint-Germain-en-Laye, pensamos que la primera, a la que se denomina "lugar", pudiera ser una aldea o pedanía dependiente de esta segunda llegando, con el tiempo, a ser absorbida por ella. Saint-Germain-en-Laye se encuentra "distante una legua de París", como indica otro de los documentos, lo que justifica que Germain Carnay afirmase haber nacido "en las inmediaciones de París".

4 Archivo de Palacio (AP). Expedientes personales, caja 16755, legajo 34.

5 Los documentos se refieren a ella como "San Germinalei"; se trata de Saint-Germain-en-Laye, villa situada en el departamento de Yvelines, enclavado en la región de Isla de Francia.

6 Archivo Diocesano de Madrid (ADM). Expedientes matrimoniales, caja 3782, legajo 55.

7 AP. Expedientes personales, caja 16755, legajo 34.

fechado en el palacio de San Ildefonso el 15 de agosto de 1738 que, aunque se reconocía la deuda contraída, no era posible "*satisfacerle por ahora la citada cantidad*"[8].

El 27 de enero de 1742, encontrándose enfermo, Germain Carnay otorgó su testamento, donde nombraba a su esposa, Jeanne de la Mare, su albacea y testamentaria, declarando a sus hijas, Marianne y Louise Jeanne Carnay de la Mare, sus únicas y universales herederas; actuaron como testigos Luis Meboallon, capitán del regimiento de infantería de Brabante; Ventura Joaquín Márquez, capitán del regimiento de caballería de Flandes; Juan Babaul, negociante de París, así como Pedro Cordier y Diego de Mora[9].

Apenas un mes más tarde, el 22 de febrero de 1742, falleció Germán Carnay en su domicilio madrileño de la calle del Horno de la Mata y fue enterrado en secreto en la iglesia parroquial de San Martín[10].

Jeanne de la Mare, la viuda de Germain Carnay, continuó ejerciendo la actividad realizada por su marido, labrando y abrillantando los diamantes de la Reina, si bien no recibía por su trabajo contraprestación alguna, lo que motivó que el 22 de diciembre de 1746 enviase un memorial solicitando se la confirmase en el empleo y sueldo que tenía concedido su marido "*en la misma forma que por sí sirve quatro años haze…* [*como*] *acreditan las obras que se han executado*", a la vez que reclamaba la deuda contraída con su esposo, quien había fallecido sin conseguir que se le pagase cantidad alguna.

El día 29 el grefier comunicó que, en efecto, no había constancia en su Oficio de que se hubiera pagado a Germain Carnay cantidad alguna por la pensión concedida y que, por ello, sus herederos podían reclamar a la real hacienda los importes adeudados durante el periodo 1736 a 1742; sin embargo, también añadió que no le constaba que se hubiese autorizado a Jeanne de la Mare a continuar con la actividad de su marido, por lo que el marqués de Montealegre, el 4 de enero de 1747, determinó que "*no concurriendo en la pretendienta la habilidad que en su marido, no la considero acreehedora a la gracia que solicita, ni tengo por conveniente el que se aumente este nuevo oficio en esta real Casa, así por no haverle habido en tiempo alguno como porque cuando se ofrece abrillantar diamantes de la Reyna nuestra señora, manda su majestad lo egecute el operario que es más de su real gusto*"[11].

No nos consta cuándo los herederos de Germain Carnay pudieron cobrar las cantidades que la Casa de la Reina les adeudaba.

Jean Philippe Carnay (h. 1703/1705-1748)

Jean Philippe Carnay nació en París entre 1703 y 1705[12] y era hijo de Philippe Carnay y de Louise de la Mare; su madre era natural de Lyon y su padre de Arrieur,

8 Ibídem.

9 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP). Protocolo 16857 (Joaquín Becerreiro Quiroga), ff. 75-76.

10 ADM. Parroquia de San Martín. Libro de difuntos 1738-1743, ff. 283v-284.

11 AP. Expedientes personales, caja 16755, legajo 34.

12 Según la edad que declaró tener en los distintos documentos, no podemos precisar el año de su nacimiento, pudiendo oscilar entre las fechas dadas.

lo que nos hace suponer que Jean Philippe era sobrino de Germain Carnay, con quien llegó a Madrid en enero de 1728.

Al igual que su tío, el 6 de noviembre de 1728 declaró en el expediente matrimonial de Jacques Caffaut, documento en el que afirmaba ser diamantero de la Reina, tener 25 años y vivir en el postigo de San Martín, declarando conocer al contrayente desde hacía doce años, ya que éste era natural de la villa de Saint-Germain-en-Laye, donde el testigo disponía de una casa de campo[13].

El 1 de septiembre de 1733, junto a Germain Carnay, fue nombrado maestro diamantero de la Casa de la Reina por orden del mayordomo real, el marqués de Santa Cruz[14] aunque ese mismo año viajó a París para comprar diamantes. Regresó a Madrid en 1734 y pasó a residir en la calle del Horno de la Mata, en casas propiedad de don Manuel de Ladalid.

El 17 de agosto de 1734 se procedió a la apertura del expediente para su matrimonio con Marianne Binet[15]. La novia era natural de Saint-Germain-en-Laye y había llegado a Madrid hacia 1720; estuvo casada en primeras nupcias con Juan de San León, criado del rey Felipe V, quien falleció en 1733 en Sevilla, ciudad a la que había acudido acompañando a la Corte.

Los novios solicitaron al vicario que les dispensase de las tres amonestaciones dispuestas en el concilio de Trento, dado que "*ni los parientes de el que declara ni los de dicha contrayente vienen en este matrimonio, los que depone por la crecida hedad de la susodicha y inferior calidad a la suia y los de la referida por allarse ésta con la referida crecida edad y bastantes combeniencias y estar en la intelixencia según juicios an de ser sus herederos, por lo que de llegar ahora a su noticia sin duda pondrán todo el esfuerzo posible en desbaratarlo y de ello resultarán disturbios y quimeras, y al mismo tiempo escándalos de hazerse público por la banzada hedad de dicha contrayente*" (la novia declaró tener 50 años), solicitud que fue aceptada por la autoridad eclesiástica.

Fueron testigos del expediente Jean Marset y Jean Maxime, ambos comerciantes y que vivían en el mismo domicilio del novio, a quien declararon conocer desde París, el primero por llevar negocios allí desde hacía más de doce años y, el segundo, por ser natural de dicha ciudad, que ambos habían abandonado en el mismo momento que el contrayente. El primer testigo declaró también conocer a la novia y a su primer marido, por haber seguido a la Corte en su periplo sevillano.

El tercer testigo del expediente fue François Bernard de la Barre, agente del comercio de Francia en los reinos de España, natural de París, por lo que conocía al novio desde que nació. Llegado a Madrid hacia 1720, declaró haber tratado desde aquel momento a la novia y a su primer marido, por haber acompañado igualmente a la Corte a Sevilla.

Unos días más tarde de haberse incoado el citado expediente, el 21 de agosto de 1734, tuvo lugar el matrimonio entre Jean Philippe Carnay y Marianne Bidet, celebrado en las casas de don Bartolomé de Rojas, en la madrileña calle de Embaja-

13 ADM. Expedientes matrimoniales, caja 3782, legajo 55.
14 AP. Expedientes personales, caja 16755, legajo 34.
15 ADM. Expedientes matrimoniales, caja 3865, legajo 36.

dores, por don Pedro Calleja, teniente cura de la iglesia de San Ginés, de la que era parroquiana la novia, por vivir en la calle de las Fuentes[16].

En esa misma fecha, se otorgó carta de pago por la dote aportada al matrimonio por la esposa[17], que ascendió a 600.100 reales de vellón, importe de las "*diferentes alajas de oro, plata y diamantes, así engasttados como en pelo, ropa de sedas y lana, y dinero*" y que se distribuyeron de la siguiente forma:

> "*Primeramente, una colgadura de damasco carmesí grande, toda bordada de seda color de oro, thasada en quinienttos doblones de a sesenta reales de vellón: 30.000.*
>
> *Un par de espexos grandes a la moda, con marcos dorados, un juego de sillas también a la moda, un cattre, dos camas de tablas, ocho colchones de terlix* [*sic*], *seis besttidos a la franzesa con sus briales de diferentes telas del usso, treinta sábanas de diferentes lienzos, veintte camissas de lienzo fino con encajes y sus buelos y algunas piezas de cobre y azófar para la cozina, thasado y regulado todo en veintte y dos mill reales de vellón: 22.000.*
>
> *Un aderezo de messa todo de platta, que se compone de doze trincheros, tres salvillas, diferentes bandejas, fuenttes, cucharas, tenedores y otras piezas de platta para servizio de messa, que según su aprezio y pesso, regulado a reales de vellón según el aumentto dado a la plata en fuerza de las reales órdenes de su Majestad, ymportta cinquentta y ocho mil y seiszientos reales de vellón: 58.600.*
>
> *Una cruz y arracadas de diamanttes grandes, engasttado en oro y una porzión de diamanttes en pelo de varios thamaños que, regulado todo por la mitad de su thasa, importa noventta mil reales de vellón: 90.000.*
>
> *Más en espezie de doblones de a ocho de a quattro y senzillos y alguna moneda de plata del cuño nuebo, treszienttos y noventa y nuebe mil y quinienttos reales de vellón: 399.500*".

Fueron testigos de la escritura las mismas personas que lo habían sido en el expediente matrimonial, es decir, François de la Barre, Jean Maxime y Jean Marset.

Los citados 600.100 reales se incrementaron con otros 30.000 adicionales: "*12.000 reales producto de la venta a Juan Icotón de un diamante de catorce granos y 18.000 de una cruz de diamantes rosas que recibió ésta* [*Marianne Bidet*] *en herencia*"[18].

---

16 Archivo Parroquial de San Ginés de Madrid (APSG). Libro de matrimonios 1725-1742, ff. 276v-277. Ni en la partida sacramental, ni en el expediente matrimonial se aclaran los motivos por los que la ceremonia se celebró en el citado lugar, actuando como testigos del enlace José Fernández (notario del número de la Audiencia arzobispal de Madrid), el escribano Manuel de Solas (quien se encargaría de protocolizar el poder para testar y la carta de pago de la dote aportada por la novia al matrimonio), Miguel Machín y Castillo "y otras muchas personas".

17 AHP. Protocolo 15270 (Manuel Solas), ff. 243-244v.

18 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1999, p. 304.

Además de la carta de pago de la dote, ese mismo día los cónyuges se otorgaron recíproco poder para testar, a favor uno del otro[19]; dado que Louise de la Mare, la madre del novio, estaba viva, la declaró como su heredera, a excepción de un tercio de sus bienes que dejó como legado a su esposa, mientras que ésta nombró a Jean Philippe Carnay su único y universal heredero, documento del que igualmente fueron testigos los citados François de la Barre, Jean Maxime y Jean Marset.

En el año de 1738 tenemos documentado a Jean Philippe Carnay actuando como testigo en sendos expedientes matrimoniales: el 7 de enero, en el de Pierre Ollier, natural de Lyon, con la madrileña María Alfonsa Rubio[20]. Por dicho documento, sabemos que Jean Philippe había pasado a residir a la plazuela de Herradores y declaró conocer al novio desde hacía unos diez años, habiéndole tratado tanto en Madrid como en París, donde el testigo "*residió buena parte de 1733 y en 1734 por haber ido a comprar diamantes*" y de donde regresó a Madrid junto al contrayente.

El 25 de octubre de 1738 testificó en el de Antonio Mestach y Juana María Parée[21], ambos de origen flamenco al ser naturales de Namur y Malinas, respectivamente. El novio había servido como guardia de corps del Rey, en la compañía flamenca, hasta que "*ha cerca de dos años dexó la bandolera*" y había coincidido con el testigo en París entre 1733 y 1734 cuando éste acudió a dicha ciudad por su negocio de diamantes.

Asimismo, el 25 de abril de 1738 el tesorero del conde de Benavente, Bartolomé de Castro y Maza, pagó a Jean Philippe Carnay "*30.000 reales por el coste de un lazo de diamantes y rubíes con su chorrera y botón que le compró para el servicio de la condesa de Luna*" y el 16 de agosto, solicitaba el apoyo del conde de Altamira para que intercediera ante Antonio García Embila, ayuda de cámara, quien le debía 1.000 pesos por "*una venera de diamantes brillantes y rubíes*" que le había vendido; para evitar hacer una reclamación judicial, compleja por ser Carnay extranjero, se optó porque se retuviera al moroso "*con el real permiso, el sueldo hasta que pagara*"[22].

Quizá pueda sorprender encontrar a una persona, que no era platero, ocupado en la venta de joyas, pues podría haber llevado a que le hubiesen acusado de intrusismo pero, por un lado, quizá el gremio de plateros no tuvo conocimiento de los hechos en los que, además, participaron personas nobles o bien situadas socialmente.

El 9 de julio de 1746 falleció el rey Felipe V, procediéndose a realizar el inventario de los bienes que quedaron a su muerte, tarea que, lógicamente, se dilató durante varios meses, pues no sólo hubo que incluir los de la Casa del Rey sino también los de la Casa de la Reina, a excepción de los adquiridos "*con el capital de su bolsillo secreto… el día 9 de junio* [*de 1747*] *se comenzó por el oficio de fueriera y a él acudieron, en calidad de tasadores, el contraste Bernardo Muñoz de Amador, el platero Lázaro Fernández de Leonardo, el escultor Alfonso de Grana, el lapidario Juan Felipe Carnay y el ebanista Matías Prieto*"[23], denominación que hace suponer que Jean

19 AHP. Protocolo 15270 (Manuel Solas), pp. 241-242v.
20 ADM. Expedientes matrimoniales, caja 3906, legajo 7.
21 Ibídem, caja 3911, legajo 9.
22 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 304.
23 Ibídem, pp. 171-172.

Philippe se ocupó de valorar los diamantes y otras piedras preciosas existentes en el oratorio de damas, y que seguía prestando sus servicios en palacio.

Marianne Binet, la esposa de Jean Philippe, falleció poco tiempo después, el 19 de septiembre de 1748, y fue enterrada en la iglesia de San Ginés[24], lo que llevó a que su viudo otorgase un nuevo poder para testar[25], el 28 de noviembre siguiente, fecha en la que, encontrándose enfermo, declaró no haber podido protocolizar el testamento en virtud del poder que le había conferido su esposa, encargando a Victor Combers y a Claudio Brideult, a quienes nombró sus albaceas y testamentarios, todo lo relativo tanto a su funeral como a la administración de los bienes que le había legado su mujer, así como los suyos propios; de todo ello dejó como heredera a su madre, Louise de la Mare, que seguía residiendo en la ciudad de París.

El 8 de diciembre de 1748 falleció Jean Philippe Carnay en su domicilio de la plazuela de Herradores y fue enterrado en secreto en la iglesia de San Ginés[26].

24 APSG. Libro de difuntos 1746-1775, f. 26.

25 AHP. Protocolo 17363 (Francisco Rodríguez Durán), ff. 388-389v.

26 APSG. Libro de difuntos 1746-1775, f. 31.

Orfebrería alto medieval catalana: El cáliz. Documentación y obra

LOURDES DE SANJOSÉ LLONGUERAS
Doctora en Historia del Arte

La confirmación de la existencia del taller catalán del metal de época altomedieval[1], siglos X a XII y primera mitad del XIII, ha sido posible tras el análisis que hemos llevado a cabo, en nuestra tesis doctoral[2], de la numerosa documentación de estas cronologías por una parte, y por otra, la selección y clasificación de las obras conservadas por tipologías. Para hacer esta selección hemos tenido en cuenta las características técnicas y ornamentales de las obras, atendiendo a su tipología, ello nos ha permitido, siempre que ha sido posible, clasificarlas, por primera vez, por grupos y subgrupos y definir sus características específicas.

Por lo que respecta a la cronología que hemos analizado, hemos de señalar que en un primer momento nuestro interés se centraba en los siglos XII y XIII por ser los que mejor representados estaban en cuanto a obra conservada. Sin embargo, nuestro mayor conocimiento documental hizo que decidiéramos ampliar el arco cronológico ya que, según constatamos, sin la información que aportaban los siglos precedentes, finales IX-XI, nuestra mirada quedaría sesgada, ya que estos siglos son indispensables para explicar lo que sucede en los posteriores, es decir, el XII y XIII. Establecemos pues dos períodos: el primero acota finales del siglo IX y el XI y el segundo los siglos XII-XIII.

---

1 A pesar de que la obra conservada del taller catalán de los siglos XII-XIII y que ha sido motivo de estudio en este artículo es de metal y no de plata u oro, la hemos incluido dentro del estudio de orfebrería ya que la documentación que aportamos así lo justifica.

2 *L'obra de Llemotges i d'altres orígens: L'obra de metall als segles XII-XIII a Catalunya* (La obra de Limoges y otros orígenes: La obra de metal en los siglos XII-XII en Cataluña). Universidad de Barcelona. Enlace de nuestra tesis doctoral en red TDR: http://hdl.handle.net/10803/377751. En adelante cualquier mención a los documentos del Diplomatario o a las referencias de las obras de la tesis se pueden consultar en el URL citado.

Hemos examinado la técnica, materia, forma y ornamentación (que en los cálices es sumamente escasa) que presentan y hemos llegado a unas conclusiones que iremos exponiendo a través del análisis de estos vasos litúrgicos así de como la documentación que aportamos en la tesis. Solamente estudiamos los vasos litúrgicos, dejando de lado los objetos estrictamente de uso civil por no ser objeto de nuestro estudio.

Hemos seguido un esquema que, a modo de resumen, pueda señalar los aspectos más significativos que nos han permitido definir el taller catalán del metal. Lo hemos basado en las obras, en la documentación y en una herramienta que hemos creado y puesto a disposición de nuestro estudio. Se trata de las imágenes comparativas extraídas de otras disciplinas artísticas que han actuado como un referente cuando no lo teníamos. Hemos utilizado con preferencia las aportaciones provenientes de la cultura artística catalana porque por ser la más próxima es también la que mejor ayuda a explicar los referentes. Para ello hemos tenido en cuenta paralelos de la misma cronología, o muy parecidos, de la ilustración de manuscritos, pintura mural y de tabla o escultura. Cuando no hemos podido localizar estos referentes hemos acudido a otros de la cultura cristiana de Occidente del mismo período, incluso anteriores, ya que así hemos completado la información y establecido la historia de la tipología interesada.

La evolución del cáliz la hemos establecido a partir de diez muestras que son las que hemos seleccionado y filiado dentro del taller catalán del metal. Un dato importante se refiere a la exactitud de algunas dataciones ya que todos los cálices que analizaremos, salvo uno, proceden de excavaciones de sepulturas, la mayor parte de ellas de obispos con una cronología muy acotada.

Son escasísimas las obras que se han conservado de estas cronologías, razón por la cual no podían explicar por sí mismas el desarrollo del taller catalán; sin embargo sí hemos tenido el soporte de la documentación, que ha actuado como un elemento excepcional para poder afirmar la existencia de este taller integrado por un conjunto de talleres de diversa importancia que habrían de suministrar obra, tanto a iglesias catedralicias, por ejemplo San Pedro de Vic, (Osona, Barcelona), monásticas como Santa María de Ripoll (Ripollès, Girona) u otras de menor rango. Para cubrir sus necesidades litúrgicas estamos seguros de que se surtían de talleres relativamente cercanos que producían obra de metal. Lo iremos analizando a través de las anotaciones que aporta la documentación que presentamos (láms. 1 y 2).

Una de las informaciones más importantes que aporta la documentación de las cronologías analizadas es la materia. Los cálices conservados objeto de nuestro estudio son de peltre (aleación de estaño y cobre), excepto uno de cobre; los citados en los documentos responden a diferentes composiciones. Los hay de oro, oro y gemas, de plata, de estaño o peltre y una cantidad considerable de los que no se anota la materia (al igual que la patena, su complemento). Esta riqueza supone necesariamente la existencia de talleres dedicados a la fabricación de metales nobles pero también de metales no tan nobles, posiblemente de uso mucho más frecuente. Con estos datos únicamente no se puede establecer el tipo de ornamentación que

se aplicaba a los diferentes cálices, aunque es obvio que cuando se especifica “con gemas” se trata de ricos elementos ornamentales aplicados a los metales nobles y no tanto al resto (lám. 3).

El cáliz de metal. Período Precedente: finales siglo X-XI

De este período inicial únicamente presentamos dos, el cáliz o copa que se localizó en una tumba de Sant Miquel d’Olèrdola (Alt Penedès, Barcelona)[3], datado a finales del siglo X o primeros del XI, vinculado a un eclesiástico del que desconocemos el estatus; y otro que se localizó en el interior de la sepultura de san Ermengol[4], obispo de la La Seu d’Urgell (Alt Urgell, Lérida).

Estas dos interesantes muestras son las únicas que hemos manejado dentro del período que consideramos como Precedente. De hecho, su examen permite conocer la existencia de alguna concomitancia y muchas diferencias con el resto de cálices estudiados, de tal manera que es casi imposible historiarlos. Los hemos analizado separadamente y consideramos que el de Urgell es el inicio propiamente de la tipología ya que mantiene unas constantes que irán evolucionando hacia las formas que serán propias del segundo período.

La morfología del cáliz de Olèrdola responde a una forma inicial consistente en un pie circular plano; el tronco, que resalta por el ensanchamiento de la parte central, se une directamente a la copa, que es cuadrangular en el interior y semiesférica en el exterior. Podemos considerarlo un primer antecedente, a gran distancia de la evolución que hemos constatado a través del seguimiento de los cálices que presentamos (lám. 3; C C 1). Sea como fuere lo incluimos como un elemento inicial que, por su cronología, no podemos desdeñar.

El cáliz de la Seo o de san Ermengol lo tratamos como un prototipo inicial de la tipología, la datación viene fijada por la del personaje, san Ermengol, obispo de Urgell (1010-1035), ya que forma parte de su ajuar funerario. Es de peltre y su factura se puede comparar a la de otros cálices de la misma cronología e igual función, como

3 M. GISBERT y N. MOLIST, *De Sanctus Michælis a Sant Miquel. L’església de Sant Miquel d’Olèrdola del segle X al segle XXI*. Olèrdola, Museu d’Arqueologia de Catalunya-Olèrdola, 2012, p. 85; L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., inv. C C 1, pp. 570-571. La bibliografía de las obras que anotamos en el presente estudio es la esencial, ya que por razones de espacio no nos es posible anotarla en su totalidad, por ello remitimos en su caso a la numeración de cada obra en concreto según consta en nuestra tesis doctoral. El cáliz y la patena localizados integraban el ajuar funerario de un eclesiástico cuya muerte se sitúa entre los años 980 y 1021. Procede de la tumba nº 30, antropomorfa tallada en la roca. Cáliz, taller catalán, finales s. X o primeros del XI, peltre, 6,3 × 5,5 × 5,5 cm, proviene de Sant Miquel d’Olèrdola, Olèrdola, Museo de Arqueología de Cataluña-Olèrdola, inv. MAC-Olèrdola, nº 607.

4 E. GRÀCIA i MONT, “Materials de peltre medievals a Catalunya”. *Acta historica et archaeologica mediaevalia* [Departament d’història medieval; Universitat de Barcelona] nº 5-6 (1984-1985), pp. 318-319; L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., inv. C C 2, pp. 574-577. Cáliz de la Seo o de san Ermengol, ca. 1035, taller catalán, peltre, 8,6 × 6,6 × 6 cm, procede de Santa María de La Seu d’Urgell (Alt Urgell, Lérida), La Seu d’Urgell, Museo Diocesano, MDU 33.

por ejemplo el del obispo Poppo (†1047)[5] que, aunque sea de oro, mantiene unas constantes formales similares. Los rasgos más interesantes del cáliz urgelitano son la profundidad de la copa, el pequeño nudo y el pie troncocónico, y la base circular irregular cuyo diámetro es inferior al de la copa. La datación queda fijada en torno a 1035 (*ante quem*) año de la muerte del obispo. La importancia de este ejemplar estriba no solo en su ligamen histórico sino también en su antigüedad, y el valor que le otorgan algunas de sus características, entre ellas su pequeño tamaño, que parece confirmar el uso personal del prelado y su destino final como ajuar funerario.

La información que aporta el estudio de los documentos del siglo X es rica en vasos litúrgicos, y su geografía corresponde a los antiguos obispados de Osona y Urgell. Llama la atención esta preponderancia con respecto al obispado de Barcelona cuyos dominios, en aquellos años, estaban fuertemente castigados por las incursiones sarracenas. Según hemos podido deducir por la documentación escrutada del siglo X, el estaño o peltre era el metal más repetido con diez cálices que contrastan con los dos del XI.

Sin embargo, según hemos podido constatar, la realidad venía limitada por las propias circunstancias de los lugares de culto, los más desfavorecidos económicamente utilizaban mayoritariamente vasos litúrgicos de material pobre. Las iglesias catedralicias, las monásticas y otras relevantes disponían de un ajuar litúrgico que era impactante por su riqueza[6]. Con respecto a Cataluña este hecho se constata en algunos inventarios de los siglos X y XI, en especial los de San Pedro de Vic y Santa María de Ripoll[7] ya que dan cuenta de la enorme riqueza y variedad de los vasos litúrgicos, algunos de ellos de oro enriquecido con piedras preciosas o esmaltes, y muchos otros de plata. Estos mismos inventarios muestran la superioridad, primero de la iglesia catedral de San Pedro de Vic durante la segunda mitad del siglo X, y a partir del año 979 y primeros años del siglo XI, la de Santa María de Ripoll, primacía que hay que poner en relación con su propia historia, su patronazgo condal, no hay que olvidar que el conde Wifredo el Velloso (840-897) fundó el monasterio que más tarde pasó a ser panteón condal. A la muerte del abad Guidiscle, acaecida el año 979, se hizo inventario del tesoro de la iglesia de Ripoll, entre las piezas que se detallan se anotan: "*calices argentei III cum suis patenis* (…) *calicem stagneum I*"[8].

5 Cáliz del obispo Poppo von Babenberg, 1016-1017, catedral de Tréveris (Alemania), préstamo de la parroquia de San Gervasio y San Antonio.

6 La doctrina de la Iglesia era contraria al uso de materiales pobres para la fabricación de los vasos litúrgicos, entre ellos los cálices. Así León IV (Papa: 847-855) en una pastoral estableció que "ne quis ligneo aut vitreo calice audeat missam cantare"; G. DEPEYROT, *Richesse et société chez les mérovingiens et carolingiens*. París, Errance, 1994, p. 132. El Concilio de Tribur del año 895, canon 18, era favorable al uso de los de cristal y metales preciosos pero rechazó los de madera. Mansi, XVII, *Concilium Londoniense*, col. 151: "*Ut boslia non consecretur, nisi in calice aureo vel argenteo. Præcipimus ne consecretur eucharistia, nisi in calice aureo vel argenteo et ne stanneum calicem aliquis episcopus amodo benedicat, interdicimus*". El Concilio de Londres de 1175, más cercano a nuestra cronología, prohibía el uso de estaño o peltre. Estas advertencias, de signo distinto, nos sirven para ilustrar que la doctrina de la Iglesia, en lo tocante a la materia de los vasos litúrgicos, era relativamente flexible.

7 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., tablas, XX-XXI, pp. 473-476.

8 R. ORDEIG, *Diplomatari del monestir de Ripoll (segles IX-X)*. Vic, 2015 (Estudis Històrics;

Otro figura indiscutible, relacionada con el gran esplendor artístico de Ripoll de la primera mitad del siglo XI, fue el abad Oliba (1008-1046), de gran importancia dentro del panorama artístico de la Cataluña Vieja creemos que pudo haber tenido influencia en el desarrollo del taller catalán de esta cronología, y que para nosotros se trataría de una etapa muy floreciente, tanto por el trabajo de los propios talleres (orfebrería y esmaltes) como por la más que posible llegada de objetos litúrgicos de considerable valor, según se desprende de algunos objetos listados que parecen corresponder a tipologías germánicas, además de sus contactos con Roma, contactos que sin duda debieron influir en este taller. Los inventarios de Santa María de Ripoll de los años 1008 y 1047 son los que mayor cantidad y calidad de obra aportan. Respecto a los cálices se anotan: "*Calices argenteos* v, *et unum de auro puro et isti singuli sunt cum patenas suas. In calicem vero mariorem qui est annumeratus cum istis, est discus quem domnus Oliba dedit in locum patene. Est et alius discus aereus cum auro; est et alius discus de argento*"[9]. Por su parte, la aportación de estos vasos en el inventario ripollés de 1047 también es significativa: "*Calicem aureum I cum paterna vitrea, Calices argenteos VI, cum suis paternis. In sancto Nic[holao] calicem argenteum cum patena. In sancto Raphaele, similiter. In sancto Georgio calicem stagneum cum patena*"[10].

Ambos documentos, juntamente con el inventario del año 1066, demuestran que Ripoll es el centro cultural y artístico seguramente más potente en todo el territorio; la iglesia de Vic, cuya primacía no parece discutible durante la primera mitad, y quizás unos años más del siglo X, carecía de un tesoro de estas proporciones entrado el siglo XI.

En una etapa muy primeriza, correspondiente a las dos últimas décadas del siglo IX, constatamos tres consagraciones de iglesias en las que se dota a cada una con un cáliz; ya en el siglo siguiente apreciamos un significativo incremento, que incluye la diversificación de las materias que se especifican, con algunas anotaciones que enriquecen el vocabulario; el aumento de los actos aportan más registros de obras (ítems). Algunas de las iglesias catalanas erigidas en estas primeras cronologías adquirirán importancia histórica vinculada a la época condal catalana. Por ejemplo, la iglesia monástica de Sant Benet de Bages (Bages, Barcelona) consagrada el 3 de diciembre del mismo año, recibe como donación "*calice I argenteo cum sua patena, alio* [calice stagneo] *cum sua patera*"[11].

En el acto de la consagración de la iglesia de Santa María del monasterio de Ripoll del 20 de abril del año 888, se dotaba a la iglesia con objetos, libros y orna-

8), pp. 284-286; L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., doc. 33, pp. 1255-1256. Cada documento de nuestra tesis, citado en este estudio, aporta las fuentes bibliográficas correspondientes.

9 E. JUNYENT, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, ed. Anscari M. Mundó. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, pp. 43-45; L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., doc. 44, pp. 263-1265.

10 E. JUNYENT, ob. cit., doc. 8, pp. 396-398; L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., doc. 77, pp. 1288-1290.

11 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., doc. 31, pp. 1253-1254.

mentos litúrgicos entre los que destacan un cáliz y su patena, ambos de oro[12]. Es lo que correspondía al mecenazgo condal ya que la edificación de la iglesia había sido promovida por el conde de Urgell, Cerdaña, Girona-Besalú y Barcelona, Wifredo el Velloso y la condesa Guinedilda, por tanto no es de extrañar la riqueza de sus donaciones. Los mismos condes participan el 25 de junio del año 890 en la consagración de la iglesia de San Pedro de Ripoll[13] llevada a cabo por Gotmar, obispo de Vic, y en la que participa la comunidad monástica presidida por el abad Daguí, para ello dotan a la iglesia con diferentes ornamentos; por su parte, los condes aportan un cáliz y su patena de plata.

La justificación de la existencia del taller catalán del metal de esta etapa está amparada por la relación de documentos y la gran cantidad de vasos litúrgicos que aportan, también por las anotaciones que las enriquecen[14]. Los hemos agrupado por la materia anotada: oro, plata, estaño y sin especificar (materia). Por otro lado, conocemos los diferentes actos a los que corresponden, esto es, la dotación, el testamento, la donación o el inventario. Los documentos además suelen venir acompañados de anotaciones que aclaran algunos aspectos que nosotros consideramos muy significativos, en especial las citaciones "para hacer" que, en nuestra opinión, sirven para sustentar la existencia de este taller. El siglo X es parco en este tipo de aportación ya que solo hemos anotado la del arcediano Guadamir, del año 948: "*Sancti Andree qui est situs in castrum Tonda propter remedium anime mee* (…) *et ipsas meas equas IIIIor vindere faciatis et donare faciatis ipsum pretium ad domum Sancti Andree pro calice aput douscentos solidos supra scriptos* (…)"[15].

Esta misma referencia aparece en documentos del siglo XI como la del testamento sacramental de Guislabert, vizconde de Barcelona y obispo de la misma ciudad (ca. 1034-1062), que: "*Et item concessit ad calicem Sancte Crucis Sancteque Eulalie uncias XL auripuri et ad tabula iam dicte Sedis uncias X*"[16]. Concede cuarenta onzas de oro puro para fabricar un cáliz destinado a la seo barcelonesa.

Pons, levita y capiscol de la catedral de Girona, en su testamento del 15 de febrero de 1064 lega "*ipsa mea plata dimitto Sancto Martino et faciat inde Johannes crucem et calicem*"[17].

Consideramos de enorme importancia este tipo de donación, por ello hacemos hincapié en los documentos en los que expresamente el donante incide en que se "haga hacer". Opinamos que este es un hecho que sostiene con contundencia la existencia de talleres cercanos que trabajaban el metal (noble o pobre) y de ahí que se dejara oro o plata; animales para que se vendieran y el resultado aplicarlo a la labra de un cáliz (u otros); también se legaban objetos para que se fundieran y con

12 Ibídem, doc. 3, pp. 1230-1231.

13 Ibídem, doc. 4, pp. 1231-1232.

14 Las referencias contabilizadas de cálices, ordenadas por cronología, son: ciento cinco correspondientes a los siglos X-XI; sesenta y dos al siglo XII y setenta y cinco al siglo XIII.

15 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., doc. 20, pp. 1244-1245.

16 Ibídem, doc. 97, pp. 1303-1304.

17 Ibídem, doc. 100 (testamento) y 101(testamento sacramental), pp. 1305-1307.

el metal hacer un cáliz, cruz, frontal… Un ejemplo interesante es el que aporta el testamento del conde Ramon Folc, vizconde de Cardona (ca. 1040-1086): "*Et meos capitis de spata cum ipso filo, quos habeo in Cardona, dimito ad Sanctum Petrum Castrum Serris et mando ut sit inde calicem factum ad opus Sancti Petri. Et ad Sanctus Vincentius, seniorem meum, relinquo duodecim uncias auri optimi ad pensus, quas tenet Raymundus Guisadi, et medietates de meo caemino et donent ipsum caeminum per auro et iubeo ut sit inde calicem factum cum predictas duodecim uncias ad opus Sancti Vincentii*"[18]. Deja los pomos y la hoja de su espada para que se fundan y con el metal se haga un cáliz para el servicio de la iglesia de Sant Pere de Casserres (Osona, Barcelona); y otras doce onzas de oro y la mitad de una propiedad del vizconde para hacer un cáliz destinado a la iglesia de Sant Vicenç de Cardona (Bages, Barcelona).

Comparativa

Para intentar tener una idea cabal de la forma de los cálices de los siglos X y XI y primera mitad del siglo XII, hemos de atenernos a las poquísimas muestras que conocemos y que asignamos al taller catalán. Otros referentes que hemos tenido en consideración han sido algunos cálices de la cultura cristiano-occidental, en parte conocidos por excavaciones arqueológicas y en parte otros procedentes del culto litúrgico que se han conservado.

Las formas que podemos definir como catalanas responden a dos modelos básicos, la del cáliz de San Ermengol y la del de Sant Salvador de la Vedella de Cercs (Berguedà, Barcelona)[19]. Aunque aparentemente son distintos en la factura, muestran algún paralelismo interesante. Las medidas los acercan, las de San Ermengol responden a un formato pequeño, de 8,6 (alto) × 6,6 cm (ø); si las comparamos con las de Sant Salvador, de 11,50 (alto) × 9,1 cm (ø), observamos que el primero posiblemente era de uso personal del prelado, quizás utilizado en sus traslados, ya que así se desprende de su pequeño tamaño.

Además de estos ejemplos, hemos tenido en consideración algunos que proceden de la ilustración de manuscritos y de la pintura mural. Uno de los más antiguos es el Beato de Girona[20], ciertamente, no es de ejecución catalana pero su presencia en la seo gerundense parece que está constatada desde finales del siglo XI[21], la rica ilustración de vasos litúrgicos que aporta, en especial la de los cálices, señala un prototipo característico, al servicio de la liturgia mozárabe. Tomamos como ejemplo la

18 Ibídem, doc. 124 (testamento del año 1083) y 131 (testamento sacramental del año 1087), pp. 1322-1323 y 1326-1327, respectivamente. En este mismo sentido anotamos los documentos 132 y 133, y 140, pp. 1327-1325 y 1332.

19 Ibídem, inv. C C 3, pp. 580-584. Cáliz de San Salvador de la Vedella (Berguedà, Barcelona) s. XII, taller catalán, peltre, Solsona, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MDCS 579.

20 Beato de Girona, Girona, Museu de la Catedral, núm. inv. 7(11).

21 J. MARQUÉS CASANOVAS, "Proyección del Beato de Gerona en el arte". *Revista de Girona* nº 73 (1975), pp. 24-31; M. MENTRÉ, *La miniatura en León y Castilla en la Edad Media*. León, 1976, p. 38.

representación del cáliz del f. 89v[22] que, como es habitual, se presenta sobre el altar principal, una cualidad característica es la profundidad de la copa que va unida al nudo y este al pie directamente, particularidad que también se observa en los dos vasos catalanes que estamos analizando, como proyección de las formas miniadas.

El tamaño de la copa, el nudo que adopta forma esférica achatada y el pie troncocónico son las tres características formales de los cálices ilustrados, ahora bien las muestras que proceden de este Beato están realzadas, en general, por decoraciones y otros elementos que se atisban que debían enriquecerlos ya sea por alusión al material, el oro, o por finas decoraciones que enaltecen el dibujo de la mayoría de estas representaciones. Nosotros consideramos que podría tratarse de ejemplos que los orfebres habrían tenido en cuenta en la fabricación de los cálices al menos en el seguimiento de la forma más elemental como se ve claramente en los dibujos que aportamos y los cálices de metal que contrastamos (lám. 3).

Siguiendo con la ilustración de manuscritos, la de las biblias de Ripoll -la Vaticana y la de Rodas (París)- constituyen una aportación excepcional para poder comparar algunos vasos litúrgicos de las miniaturas con los de metal. Consideramos que es un ejemplo extraordinario al tratarse de obras miniadas en el *scriptorium* de Ripoll (Ripollès, Girona), con toda probabilidad durante las dos primeras décadas del siglo XI[23], así pues, en correspondencia con la fabricación de los primeros cálices que aportamos a este estudio. Un ejemplo ilustrativo y muy interesante es el del folio 107v[24] de la Biblia de Rodas (ca. 1010-1015). La miniatura representa el altar con el cáliz y la patena, ambos magníficos ejemplos que nos retrotraen a los de metal; la interpretación o, mejor, la traducción que hace el miniaturista de la Biblia de vasos de uso litúrgico o civil con respecto a ejemplos reales es evidente.

Por otro lado, hemos analizado algunas imágenes de manuscritos ilustrados procedentes de *scriptoria* de la cultura europea; por orden cronológico el primero que señalamos es el Evangelio púrpura de Augsburgo (?)[25], datado dentro del primer tercio del siglo IX. El folio 197v ilustra el altar con el cáliz y la patena preparados para la celebración de la misa. El paralelismo entre este cáliz y los dos de metal que estudiamos es notorio, como lo es también con el del folio 1v del Sacramentario de Marmoutier[26] del siglo IX, el cáliz que sostiene el subdiácono sigue las mismas proporciones o muy parecidas; finalmente con el Evangeliario del obispo Bernward de Hildesheim[27] (ca. 960-1022), datado hacia 1015, ya muy cercano a la cronología de

---

22 Mensaje a la iglesia de Sardes, Beato de Girona, Apoc. III: 1-6, j. 89v.

23 A. MUNDÓ, *Les Bíblies de Ripoll. Estudi dels MSS. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat. 6*. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2002, p. 173.

24 Escenas del libro del Apocalipsis, Biblia de Rodas, París, BnF, lat. 6, IV, f. 107v.

25 B. GULLATH, "Purpurevangeliar", en *Pracht auf Pergament*. Catálogo de exposición. Munich, Hirmer, 2012, nº 5, pp. 66-67.

26 Sacramentario de Marmoutier o Sacramentario de Raganaldus, ca. 845-850, proviene de la abadía de San Martín de Tours, Tours, colegiata de San Martín, cliché IRHT, MS lat. 9431, París, Bibliothèque nationale de France.

27 Evangeliario del obispo Bernardo de Hildesheim, Hildesheim, ca. 1015, inv. DS 18, Hildesheim, Dom Museum.

las biblias ripollesas, concluimos esta comparación y constatamos los paralelismos con los del cáliz de San Ermengol (C C 2) y de la Vedella (C C 3) (lám. 3).

Otro apartado distinto pero no menos importante es el de la pintura mural catalana de esta cronología, se trata de una aportación fundamental que expresa el ligamen entre la representación artística, la iconografía que el artista selecciona y sobre todo el desarrollo del propio *asunto* religioso. La aportación de imágenes o la idea de la imagen de vasos litúrgicos es excepcional, algo fundamental para nuestro estudio, ya que la consideramos un documento de época y por tanto con valor cercano a lo absoluto en cuanto a fiabilidad. En nuestro caso nos ha facilitado la recuperación, a veces recreación, de algunas formas intuidas que no nos podían proporcionar los cálices de metal porque no se han conservado, estábamos faltos de algunos datos necesarios para acotar nuestra propuesta. Además, ha sido una herramienta de comparación útil para confirmar alguna de las cronologías de la secuencia de los cálices de metal de filiación catalana que presentamos (lám. 3).

Tocante a los ejemplos, hemos seleccionado los dos cálices que están representados en uno de los arcos de la iglesia leridana de Sorpe[28], pintura mural que está datada de mediados del siglo XII. Es una muestra magnífica que ejemplifica lo que hemos venido anotando, no podemos saber a ciencia cierta si el pintor quiso reflejar dos cálices iguales en la forma pero distintos en la decoración, o realmente es una creación suya, sutil pero muy artística. Podría tratarse, como suponemos, de un ejemplar (quizás dos, o mostrando a la vez el anverso y reverso) destinado a la celebración litúrgica, de oro o plata dorada, con decoración repujada y probablemente incisa, ya que así se desprende del empeño del pintor en resaltar con todo detalle las cruces u otros elementos geométricos de la copa, el nudo y pie. No conservamos, que nosotros conozcamos, ningún ejemplar de mediados del siglo XII (ni del siglo XIII) con estas características. Otro elemento más a tener en cuenta es la aportación pictórica que enriquece el vocabulario artístico de cruces de plata o de metal (procesionales o de altar), la copa de uno de estos cálices lleva pintada una cruz de extremos potenzados que es diferente en el otro. Son vasos parecidos pero no iguales, la factura, que es análoga en los dos, corresponde a una copa profunda, a un nudo esférico y a un pie troncocónico; no se conserva ningún cáliz de metal de esta cronología que corresponda a las características descritas, de ahí que nos reafirmemos en la importancia de las representaciones pictóricas que de alguna forma ayudan a suplir las lagunas que ofrecen aquellos otros de metal.

Y por lo que respecta a la comparación con cálices foráneos destacamos dos de plata, muestras únicas de la orfebrería medieval europea. La cualidad y riqueza de la ornamentación los convierte en obras excepcionales y singulares por la belleza de su ornamentación. Nos referimos al cáliz de Tassilo[29], datado entre los años 768 y 788

28 Cálices, detalle, arco de separación de la nave de la Crucifixión, pintura mural, Sorpe, mediados del siglo XII, fresco traspasado a tela, proviene de la iglesia de Sant Pere de Sorpe (Àneu, Pallars Sobirà, Lérida), MNAC 113144, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (en adelante MNAC).

29 Cáliz de Tassilo, ca. 768-788, cobre dorado y placas de plata nielada y cincelado, Schatzkammer,

y al de Grimfridus[30], de ejecución algo posterior de hacia primeros del siglo IX. El paralelismo lo establecemos a partir de la distribución y forma de cada una de sus partes.

El cáliz. Siglos XII-XIII

Los cálices a los que hemos tenido acceso permiten establecer la evolución cronológica de esta tipología, evolución que se atiene a los ejemplares que hoy conocemos pero susceptible de nuevas formulaciones o propuestas en caso de ulteriores hallazgos.

El cáliz de Arboló[31], representa un momento de transición entre los que hemos estudiado y los que datamos del siglo XIII (lám. 3; C C 4). Lo situamos en el momento propiamente inicial de los cálices de manufactura catalana, caracterizado por el pie con una base circular bien definida y aumento significativo del diámetro, se levanta hacia el centro (aún sin trazas del tronco), lo que le confiere cierta esbeltez; nudo achatado, horizontal con forma de medio bocel, copa abierta y plana. Si se compara con el citado de Sant Salvador de la Vedella, el cambio es sustancial. Otros dos ejemplares, que se localizan en el Museo de la Catedral de Girona, pertenecieron a sendos obispos, el de Arnau de Creixell[32] (ca. 1214) (lám. 3; C C 5) y el de Guillem de Cabanellas[33] (ca. 1245) (lám. 3; C C 6), la evolución es perceptible en ambos ejemplos. Aunque todavía no hay transición entre el nudo, la copa, y el pie, las formas anticipan un modelo que estará vigente no solo en este siglo XIII sino también en el XIV. La coincidencia entre el alto y el diámetro de la copa en 11,5 cm, en ambos vasos, los hace más proporcionados que los anteriores; se percibe una moldura que empieza a incidir en la decoración del nudo o del pie, ni que se trate de un intento muy inicial. La elevación del pie no es tan abrupta como la del cáliz de Arboló, la situamos en una etapa de transición moderada hacia formas más esbeltas. La copa tiene forma de pirámide truncada y su diámetro la hace muy abierta; el otro

Kremsmünster, Austria. Este cáliz fue donado por el duque de Tassilo de Baviera para la fundación de esta abadía. Tiene una inscripción "†TASSILO DUX FORTIS † LIUTPIRG VIRGO REGALIS" que sirve para datarlo entre los años 768-769 y 788.

30 M.C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II. 2.ª ed. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2005, pp. 131-132 y lám. LXXXIX-XC. Cáliz de Grimfridus, taller carolingio, primeros del siglo IX, aleación de cobre, plata, niel y dorado, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, inv. BZ. 1933.4.

31 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., inv. C C 4, pp. 586-590. Cáliz de Arboló (conocido por el nombre de la localidad de la iglesia en que se descubrió, taller catalán, último cuarto del siglo XII, peltre, 10 × 9,9 cm, Santa Maria d'Arboló (Pallars Sobirà, Lérida), La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, MDU 34.

32 Ibídem, inv. C C 5, pp. 591-596. Cáliz del obispo Arnau de Creixell, taller catalán, ca. 1214, peltre, 11,5 × 11,5 cm, procede del ajuar funerario de su sepultura localizada en el claustro de la catedral de Girona, Girona, Museu de la Catedral, MDG TCG 99-100 (cáliz y patena).

33 Ibídem, inv. C C 6, pp. 598-602. Cáliz del obispo Guillem de Cabanelles, taller catalán, ca. 1245, peltre, 11,5 × 11,5 cm, forma parte del ajuar funerario, Girona, Museu de la Catedral, MDG TCG 101-102 (cáliz y patena).

ejemplar sigue las mismas características aunque su estado de conservación es muy deficitario.

Parece razonable comparar este modelo de metal con el de la pintura mural de Sant Romà de les Bons[34], cronológicamente anterior, pero que sirve para constatar la larga pervivencia de los modelos. Sin duda, creemos que uno de los mejores paralelos tanto por la cronología como por el modelo es el pintado en la absidiola de la iglesia de San Esteban de Andorra[35]. La representación pictórica del *asunto*, esto es, la celebración de la misa, que el artista ha sabido trasladar al muro con habilidad y destreza, pone gran empeño en mostrar el altar, cubierto con una mantel, ceñido a cuatro bandas, realzado con magníficos pliegues pintados con todo detalle y esmero; igual que el tratamiento que recibe cada uno de los objetos litúrgicos, la cruz procesional o de altar, el incensario en el momento en que el celebrante inciensa el altar, y el cáliz y su patena. Son objetos que se corresponden con la realidad, de ahí nuestro interés en el cáliz, cuya factura coincide en buena parte con los dos de la catedral de Girona.

Si observamos la lámina 3 (cálices catalanes) con la secuencia de la evolución que nos proporcionan los cálices, estaremos de acuerdo en señalar que se trata de una interpretación enormemente sesgada porque la realidad de los vasos litúrgicos era muchísimo más rica, a tenor de la documentación que hemos estudiado y que presentamos en este trabajo (láms. 1 y 2). Es por ello que volvemos a insistir en la necesidad de acudir a las imágenes comparativas para reforzar los datos objetivos que venimos analizando y para dotar de contenido a esta secuencia concreta de la fabricación del taller catalán.

Avanzando en el análisis de obra, se hace patente la evolución del nudo como cuerpo independiente. El único cáliz que se ha podido documentar es el del obispo de Vic Bernat Calbó[36] (lám. 3; C C 7), en su testamento se contienen diferentes donaciones entre las que destacamos dos cálices, uno de ellos de estaño (peltre): "*duo calices unus argenteus et alius stagni est ecclesie Sancti Petri*"[37], que formaba parte de su ajuar funerario junto con la patena y la oblata.

La estructura indica una forma más evolucionada respecto de los que venimos citando; se diferencian cada una de las tres partes como cuerpos independientes, y hay un amago de decoración en el eje vertical en forma de molduras acanaladas horizon-

---

34 Maestro de Santa Coloma, pinturas del Apostolado con la Virgen, pintura mural, ca. 1164, procede del ábside de la iglesia de Sant Romà de les Bons (Encamp, Andorra), MNAC.

35 Detalle, Anuncio del nacimiento de Zacarías, absidiola de San Esteban de Andorra, ca. 1200-1210, fresco traspasado a tela, proviene de la iglesia de San Esteban de Andorra la Vieja, depósito de la antigua colección Bosch i Catarineu, 1934; donación de Julio Muñoz Ramonet, 1950, Barcelona, MNAC 35711.

36 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., inv. C C 7, pp. 604-606. Cáliz del obispo san Bernat Calbó, taller catalán, 1243 *ante quem*, plancha de peltre, 10,3 × 11,2 (pie) × 10,5 cm (copa), procede de la sepultura de san Bernat Calbó en la catedral de Vic, ingreso el año 1939, Vic, Museu Episcopal (en adelante MEV), MEV 9720.

37 Testamento de san Bernat Calbó, Vic, Arxiu de la Catedral, c. 36, vol. VI, f. 106. Copia del canónigo Ripoll publicada el año 1814, op. 1; Ibídem, doc. 268, pp. 1415-1416.

tales. El pie es circular y desde el centro se eleva en forma troncocónica. Mantiene paralelismos con el cáliz del abad Thiercelin[38], del siglo XII, conocido por un grabado y con el que coincide con la forma de la copa, el nudo y la interpretación del eje vertical, aunque difiere en el diámetro del pie, que es mayor en el ejemplar de Vic.

La factura de este cáliz no es excesivamente esbelta pero es un ejemplo único que sirve para explicar la transición entre los dos anteriores (catedral de Girona) y el siguiente que analizamos y que procede de una tumba de Sant Andreu de Llavaneres[39] (lám. 3; C C 8), la forma que adquiere la situamos dentro de un período en evolución, probablemente sea el que muestra una factura más avanzada, aunque sin pulir. Presenta ornamentación aún inicial, el pie continúa siendo de base circular, forma característica de los cálices románicos hasta que los nuevos y enriquecidos perfiles de los pies hagan su aparición dentro ya del período gótico. Todos los cálices que presentamos en nuestra lámina 3 tienen el pie circular. Como características sobresalen la moldura en escarpa inclinada, la peana que sigue la tendencia a levantarse con una inclinación que se suaviza y ya no es tan abrupta. El eje central o tronco, está segmentado por el nudo esférico y diferenciado en dos partes o casquetes ornamentados por trazos geométricos en zigzag en ambos cuerpos, el superior y el inferior, con relieve que destaca; esta sería la novedad más interesante por lo que respecta a la ornamentación del nudo. La copa tiene apariencia maciza, forma piriforme, gruesa, lisa y muy abierta. De hecho, se trata de la primera (copa) de estas características que será común en los cálices de la catorceava centuria.

Los nudos que venimos considerando progresivamente adoptan forma esférica, como en el cáliz del arzobispo de Tarragona Bernat d'Olivella[40] (lám. 3; C C 9), localizado en su sepultura, su aspecto general es de gran sencillez posiblemente debido a su uso funerario.

La evolución cronológica de esta tipología la concluimos con el cáliz de la iglesia de Santa María de Nuria (Girona)[41] (lám. 3; C C 10), el único ejemplar de cobre dorado y el único que no proviene de una sepultura. Por sus características lo consideramos un modelo de uso cotidiano para la celebración de la liturgia; de cobre fundido, sobredorado como era obligado, pie de base circular y acabado con una fina pestaña saliente; la superficie de la base tiende a elevarse, y como novedad

38 CH. ROHAULT DE FLEURY y G. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe, études archéologiques sur ses monuments*. Vol. IV [1888], lám. CCCIX. Este cáliz fue localizado por el abad Luís A.C. Thiercelin (1839-1888), conocido historiador de Jouarre (Seine-et-Marne, Francia).

39 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., inv. C C 8, pp. 608-610. Cáliz de Sant Andreu de Llavaneres (Maresme, Barcelona), taller catalán, segunda mitad del siglo XIII, peltre, 13,5 × 10,5 (ø copa) × 13 cm (ø pie, aproximadamente), procede una sepultura de Sant Andreu de Llavaneres, MEV 9710.

40 Ibídem, inv. C C 9, pp. 612-615. Cáliz de Bernat de Olivella, taller catalán, *ante quem* 1287, peltre, 11 × 10,5 × 105 cm, proviene de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, Tarragona, Museu Diocesà, MDT 3332.

41 Ibídem, inv. C C 10, pp. 618-620. Cáliz de Núria, taller catalán, segunda mitad del siglo XIII, cobre fundido, cincelado y dorado, 14,3 × 12,4 cm, procede de la iglesia de Santa Maria de Núria (Ripollès, Girona), La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, MDU 27.

muestra una magnífica cruz grabada de brazos potenzados que con toda probabilidad refleja un ejemplo real que el orfebre tenía presente, realismo que se traslada a los extremos ensanchados de los brazos de la cruz, de los que el inferior acaba con la espina para ensamblar la cruz a una base, todo ello grabado en el pie del cáliz. Del centro de la peana rehundida emerge un cuerpo cilíndrico o tronco que ocupa el eje vertical del cáliz, el extremo del tubo es visible desde el interior de la copa, así como el final desde el reverso del pie, además de un cuerpo vacío; está dividido en dos partes por el nudo, que es esférico, liso y muy aplastado. La copa tiene forma cónica muy abierta y lisa, características, todas ellas, que identifican un nuevo modelo que es más esbelto y con mayor capacidad. Las diferentes partes que lo componen están proporcionadas, el orfebre solo se permite una licencia, la preciosa cruz grabada que intuimos como un precedente de la ornamentación del pie del cáliz gótico.

Conclusiones

En primer lugar, por lo que respecta a la materia de los cálices, y tal como se observa en el Cuadro 1, las ciento cinco anotaciones colacionadas de los siglos Precedentes (IX-XI), arrojan un dato importante y es que once se refieren a cálices de oro[42], cuarenta y tres de plata, doce de estaño, treinta y una sin especificar metal, y ocho "para hacer". Del siglo XII de un cómputo de sesenta y un registros, tres se refieren a cálices de oro, cinco de plata, dos de estaño, ocho sin especificar y cuarenta y tres "para hacer". Finalmente, de la primera mitad del XIII, de un total de cuarenta anotaciones, contabilizamos veintinueve de plata, una de estaño, cinco sin especificar y cinco "para hacer".

Materia	s. IX-XI	s. XII	1.ªmitad s. XIII	Total
Oro	11	3	0	14
Plata	43	5	29	77
Estaño	12	2	1	15
Sin espec.	31	8	5	44
Para hacer	8	43	5	56
	====	===	=====	===
Total	105	61	40	206

Tabla I Cálices por materias

Documento	s. IX-XI	s. XII	1.ªmitad s. XIII	Total
Dotación	44	1	2	47
Testamento	15	52	14	81
Donación	4	3	0	7
Inventario	35	0	22	57
Otros	7	5	2	14
	====	==	=====	===
Total	105	61	40	206

Tabla II Cálices por documentos

42 Hay que advertir que los cuadros están integrados por anotaciones de obras -no de obras-, es decir, que en algunos casos se produce reiteración de un mismo cáliz ya que aparece en distintos actos. No es muy frecuente pero sí que apreciamos esta reiteración en los cálices de oro, su valía le hacía aparecer en diversos actos. De las once anotaciones de cálices de oro (siglos X-XI), en realidad hay que computar cuatro. Se da la circunstancia de que a veces se empeña o se redime, operaciones que se repiten más de una vez. Este hecho pone en evidencia el gran valor económico que adquirían estos vasos de oro, que se utilizaban con frecuencia como moneda de cambio.

El seguimiento puntual de esta información nos ha permitido sustentar la existencia de una extensa red de talleres operativos en la Cataluña Vieja/Corona de Aragón, la geografía que mejor y más extensamente hemos podido trabajar. Hay un hecho significativo que conviene tener en cuenta y es que de estas citaciones, quince son donaciones del rey Alfonso el Trovador (†1196).

En segundo lugar, el siglo XIII aporta novedades por lo que respecta al taller catalán, aunque no afecte a la tipología del cáliz. Hemos argumentado en nuestra tesis la diversificación que se produce a lo largo de la centuria. Por un lado, el taller del metal que venimos constatando desde finales del siglo IX sigue mostrando vitalidad, así lo afirman las obras de metal conservadas (además de los cálices, los frontales, incensarios, cruces, báculos…) y la documentación; por otro lado, la llegada de obras del taller de Limoges (Francia) trastocó de forma importante la capacidad y la propia producción del taller catalán. Las obras y los fragmentos que se han conservado y que nosotros hemos considerado producciones catalanas "a la manera de Limoges" demuestran que el taller se reinventó para tratar de responder a la demanda de vasos litúrgicos según la nueva *moda* llegada de Limoges, es decir, de cobre y esmaltes champlevé. Las obras que llegaban seducían por el colorido impactante teniendo en cuenta el monocromo generalizado de las obras de metal. La relación o comparación hay que establecerla con vasos litúrgicos de metal, dejando de lado los de oro con aplicaciones o incrustaciones de piedras, que eran excepcionales por la magnificencia del metal noble y por los destellos de color de sus gemas. Las obras del taller lemosín eran más asequibles, ofrecían un amplio repertorio de tipologías y modelos, eran coloristas por sus esmaltes champlevé, seriadas, con un amplio desarrollo iconográfico, fijado por este taller. No es de extrañar que la difusión y recepción de sus productos llegara a toda Europa suponiendo un cambio importante en la composición de los ajuares litúrgicos de buena parte de sus iglesias.

Frente a este caudal de obra lemosina, el taller catalán se desdobló; por una parte, siguió trabajando el metal, como acabamos de ver, y por otro, quiso emular algunas tipologías, que creemos eran las más usuales, tales como la cruz (procesional, de altar, cruz-relicario), el incensario, el píxide y en especial el copón, siendo esta tipología el mejor trabajo de metal y esmalte del taller catalán "a la manera de Limoges". Hay que añadir los numerosos fragmentos que se han conservado en forma de placas cuadrilobuladas, remates de cruces, pie de copón y otros, dependientes también del taller que hemos tenido en consideración y que asimismo nos han ayudado en la selección de algunas características no siempre fáciles de detectar.

De hecho, no tenemos elementos suficientes para poder relacionar el taller de Limoges con los cálices del taller catalán ya que actualmente solo se conserva el cáliz de Rusper[43], en el British Museum de Londres. Posiblemente, el cobre esmaltado no

43 M.M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge*. Fribourg, 1972, nº 73, pp. 340-341; Ídem, *L'Œuvre de Limoges. 1. L'époque romane*. París, 1987, cat. 281, pp. 223-224. Cáliz, Limoges, ca. 1200, cobre, esmalte champlevé, 14 × 10,5 cm, del grupo de "ojos grandes", localizado en el priorato benedictino femenino de Santa María Magdalena de Rusper (Condado de Sussex, Inglaterra) el año 1840, Londres, British Museum, M&LA 1996, 6-10, 1. Se trata de un magnífico ejemplar que el museo expone de tal

resultaba la materia más adecuada para esta tipología, además el ejemplar de Rusper fue localizado en una sepultura y sus pequeñas dimensiones hacen suponer que pudiera tratarse de un vaso creado solo para esta finalidad. En cualquier caso, es un ejemplo aislado que no tuvo ninguna incidencia en la producción del taller catalán "a la manera de Limoges"[44].

En tercer lugar, por lo que respecta al aparato documental, hemos clasificado los registros relacionados con cálices por tipologías como refleja la tabla II. Se constata que la más numerosa de los siglos IX-XI son las cuarenta y cuatro dotaciones, vinculadas a consagraciones de iglesias; no es extraño, ya que es el gran momento de su erección en todo el territorio estudiado. Se crean grandes centros catedralicios y monásticos, tal como reflejan los inventarios; los primeros (Cataluña Vieja, época condal) a los que hemos tenido acceso, y los más significativos, corresponden a la catedral de San Pedro de Vic de los años 957 y 971 respectivamente; los cuatro siguientes de 979, 1008, 1047 y 1066 al monasterio de Santa María de Ripoll, la calidad y cantidad de obras (ítems) listadas muestra que Vic fue la gran sede catedralicia del siglo X, sin embargo Ripoll fue la más importante del siglo XI.

Por lo que respecta al siglo XII son los testamentos los actos más recurrentes, con un total de cincuenta y dos; y en cuanto a la primera mitad del siglo XIII la tipología que más hemos registrado es la del inventario.

La conclusión más importante que hemos podido extraer es que existió un taller catalán del metal (genérico) del que se han conservado algunas pocas obras (en relación a la enorme cantidad que hemos constatado documentalmente), a las que otorgamos un valor histórico excepcional por su cronología y la propia conservación de las mismas.

manera que es visible desde cualquier punto de vista del observador. La cartela indica que fue redorado en el siglo XIX.

44 M.M. GAUTHIER, *L'Œuvre de Limoges…* ob. cit., p. 224. Gauthier señala que este modelo de "ojos grandes" tuvo repercusión en Cataluña, en el ciborio de la Cerdaña (MNAC), también en Inglaterra y Champaña (Francia).

CÁLIZ s IX-XIII. DATACIÓN Y MATERIA

Nº	Datación	Tipología	C.	Mat.
2	888, enero, 13	Dotación	2	Sin esp.
3	888, abril, 20	Dotación	1	Oro
4	890, junio, 25	Dotación	1	Plata
5	900, febrero, 16	Dotación	1	Sin esp.
6	901, mayo, 8	Dotación	1	Peltre
7	908, febrero, 15	Testamento	1	Plata
7	908, febrero, 15	Testamento	1	Plata
7	908, febrero, 15	Testamento	1	Peltre
8	912, dbre, 3	Dotación	1	Sin esp.
9	915, dbre, 9	Donación	1	Plata
9	915, dbre, 9	Donación	2	Plata
9	915, dbre, 9	Donación	1	Sin esp.
11	922, agosto, 12	Dotación	1	Sin esp.
12	923, febrero, 6	Dotación	2	Sin esp.
13	925, junio, 25	Dotación	1	Plata
14	932, julio, 4	Dotación	1	Sin esp.
15	932, julio, 4	Dotación	1	Peltre
16	939, agosto, 23	Dotación	1	Plata
17	940, dbre, 31	Dotación	2	Peltre
18	947, febrero, 18	Dotación	1	Sin esp.
19	948, enero, 30	Dotación	2	Peltre
20	948, marzo, 12	Testamento	1	Hacer
22	949, junio, 27	Dotación	1	Sin esp.
23	952, dbre, 31	Dotación	1	Plata
23	952, dbre, 31	Dotación	1	Peltre
24	957, junio, 14	Inventario	1	Oro
24	957, junio, 14	Inventario	3	Plata
25	957, dbre, 1	Dotación	1	Plata
26	959, enero, 10	Dotación	1	Sin esp.
27	960, enero, 1	Dotación	1	Sin esp.
28	961, abril, 19	Dotación	1	Sin esp.
29	971, agosto	Inventario	1	Plata
29	971, agosto	Inventario	1	Oro
30	972, sepbre, 19	Dotación	1	Sin esp.
31	972, dbre, 3	Dotación	1	Sin esp.
31	972, dbre, 3	Dotación	1	Plata
31	972, dbre, 3	Dotación	1	Peltre
33	979, julio, 30	Inventario	1	Peltre
33	979, julio, 30	Inventario	3	Plata
35	988, julio, 1	Dotación	1	Sin esp.

CÁLIZ s IX-XIII. DATACIÓN Y MATERIA

Nº	Datación	Tipología	C.	Mat.
36	990, enero, 31	Dotación	2	Sin esp.
43	1007, novbre, 25	Dotación	1	Sin esp.
44	1008, julio, 4	Inventario	1	Oro
44	1008, julio, 4	Inventario	1	Sin esp.
44	1008, julio, 4	Inventario	4	Plata
46	1009, novbre, 10	Dotación	1	Plata
50	1014, dbre, 19	Redención	1	Oro
51	1014, dbre, 22	Empeño	1	Oro
52	1014, dbre, 22	Redención	1	Oro
53	1015, julio, 6	Dotación	2	Sin esp.
55	1018, mayo, 5	Dotación	1	Sin esp.
56	1018, octubre	Dotación	1	Sin esp.
57	1019, dbre, 22	Redención	1	Oro
62	1028, febrero, 21	Reconoc.	1	Oro
65	1035, febrero, 15	Dotación	1	Plata
66	1036, agosto, 9	Testamento	1	Sin esp.
71	1040, enero, 17	Dotación	1	Sin esp.
77	1047, marzo, 19	Inventario	1	Peltre
77	1047, marzo, 19	Inventario	1	Oro
77	1047, marzo, 19	Inventario	7	Plata
83	1050, octubre, 27	Testamento	1	Sin esp.
94	1060, julio, 1	Dotación	2	Sin esp.
97	1062, junio, 3	Testamento	1	Hacer
98	1062, dbre, 31	Dotación	1	Plata
100	1064, febrero, 15	Testamento	1	Hacer
103	1066, marzo, 9	Inventario	8	Plata
103	1066, marzo, 9	Inventario	1	Oro
108	1069, enero, 12	Inventario	1	Plata
115	1078, mayo, 19	Testamento	1	Hacer
117	1078, octubre, 6	Testamento	1	Sin esp.
124	1083, junio, 23	Testamento	1	Hacer
129	1086, junio, 26	Encargo	1	Plata
129	1086, junio, 26	Encargo	1	Peltre
132	1087, octubre, 3	Testamento	1	Hacer
140	1093, julio	Testamento	1	Hacer
147	1097, enero, 24	Testamento	1	Hacer
149	1100, febrero, 19	Testamento	1	Plata
151	1101, marzo, 2	Testamento	1	Hacer
155	1104, abril, 20	Empeño	1	Plata
159	1116, enero, 4	Testamento	1	Sin esp.

LÁMINA 1. *Documentación. Cálices por datación y materia. Siglos IX-XII.*

CÁLIZ s IX-XIII. DATACIÓN Y MATERIA

Nº	Datación	Tipología	C.	Mat.
162	1118, dbre, 6	Testamento	1	Sin esp.
163	1118, dbre, 31	Donación	1	Oro
165	1120, agosto, 6	Testamento	1	Plata
169	1124, mayo, 1	Testamento	1	Hacer
170	1127, abril, 28	Testamento	1	Hacer
171	1128, mayo, 10	Testamento	1	Hacer
177	1131, junio, 4	Testamento	1	Hacer
183	1136, marzo, 17	Testamento	1	Sin esp.
183	1136, marzo, 17	Testamento	1	Hacer
186	1137, agosto, 12	Testamento	1	Hacer
187	1137, dbre, 31	Testamento	2	Hacer
194	1156, octubre	Donación	2	Peltre
195	1160, mayo, 11	Préstamo	1	Oro
199	1164, dbre, 21	Testamento	1	Hacer
202	1167, abril, 16	Testamento	1	Hacer
203	1167, novbre, 12	Pérdida	1	Plata
204	1168, mayo, 7	Testamento	1	Hacer
205	1171, mayo, 19	Empeño	1	Oro
206	1172, agosto, 25	Testamento	1	Hacer
208	1175, sepbre, 28	Testamento	1	Hacer
208	1175, sepbre, 28	Testamento	1	Hacer
208	1175, sepbre, 28	Testamento	2	Hacer
208	1175, sepbre, 28	Testamento	2	Hacer
210	1176, octubre, 17	Testamento	1	Sin esp.
219	1182, febrero, 24	Sentencia	1	Plata
221	1184, marzo, 18	Testamento	1	Hacer
222	1184, sepbre, 17	Testamento	1	Hacer
224	1186, dbre, 29	Dotación	1	Plata
230	1190, abril, 30	Testamento	1	Hacer
231	1190, dbre, 20	Testamento	1	Hacer
231	1190, dbre, 20	Testamento	3	Hacer
237	1194, mayo, 6	Testamento	1	Hacer
237	1194, mayo, 6	Testamento	1	Hacer
238	1194, dbre	Testamento	15	Hacer
238	1194, dbre	Testamento	2	Sin esp.
238	1194, dbre	Testamento	2	Sin esp.
245	1201, novbre, 4	Testamento	1	Plata
245	1201, novbre, 4	Testamento	1	Plata
245	1201, novbre, 4	Testamento	4	Sin esp.

CÁLIZ s IX-XIII. DATACIÓN Y MATERIA

Nº	Datación	Tipología	C.	Mat.
246	1202, abril, 4	Testamento	1	Plata
248	1205, febrero, 11	Testamento	1	Hacer
249	1206, octubre, 1	Testamento	1	Hacer
255	1217, marzo, 19	Inventario	2	Plata
255	1217, marzo, 19	Inventario	10	Plata
258	1225, agosto, 23	Donación	1	Hacer
259	1225, dbre, 31	Inventario	1	Sin esp.
259	1225, dbre, 31	Inventario	9	Plata
260	1231, mayo, 8	Testamento	1	Hacer
264	1238, dbre, 31	Testamento	1	Hacer
265	1239, octubre, 17	Empeño	1	Plata
267	1242, dbre, 31	Dotación	1	Plata
267	1242, dbre, 31	Dotación	1	Plata
268	1243, julio, 14	Testamento	2	Plata
268	1243, julio, 14	Testamento	1	Peltre
270	1251, dbre, 31	Memorial	1	Sin esp.
270	1251, dbre, 31	Memorial	1	Sin esp.
270	1251, dbre, 31	Memorial	1	Sin esp.
270	1251, dbre, 31	Memorial	1	Sin esp.
270	1251, dbre, 31	Memorial	2	Sin esp.
271	1258, mayo, 13	Inventario	1	Plata
271	1258, mayo, 13	Inventario	7	Plata
272	1258, julio, 2	Ápoca	1	Plata
273	1259, febrero, 18	Testamento	1	Plata
273	1259, febrero, 18	Testamento	1	Plata
273	1259, febrero, 18	Testamento	1	Hacer
273	1259, febrero, 18	Testamento	1	Hacer
273	1259, febrero, 18	Testamento	1	Hacer
273	1259, febrero, 18	Testamento	2	Hacer
276	1269, octubre, 7	Testamento	1	Hacer
277	1275, junio, 10	Testamento	2	Plata
278	1276, julio, 20	Testamento	6	Plata
279	1278, dbre, 30	Testamento	1	Sin esp.
280	1278, dbre, 31	Testamento	1	Hacer
285	1299, abril, 3	Inventario	2	Plata
286	1300, febrero, 2	Testamento	1	Plata
286	1300, febrero, 2	Testamento	1	Plata
286	1300, febrero, 2	Testamento	1	Plata
287	1300, marzo, 7	Testamento	1	Plata

LÁMINA 2. *Documentación. Cálices por datación y materia. Siglos XII-XIII.*

Cálices catalanes. s. XI-XIII. Evolución Cronológica

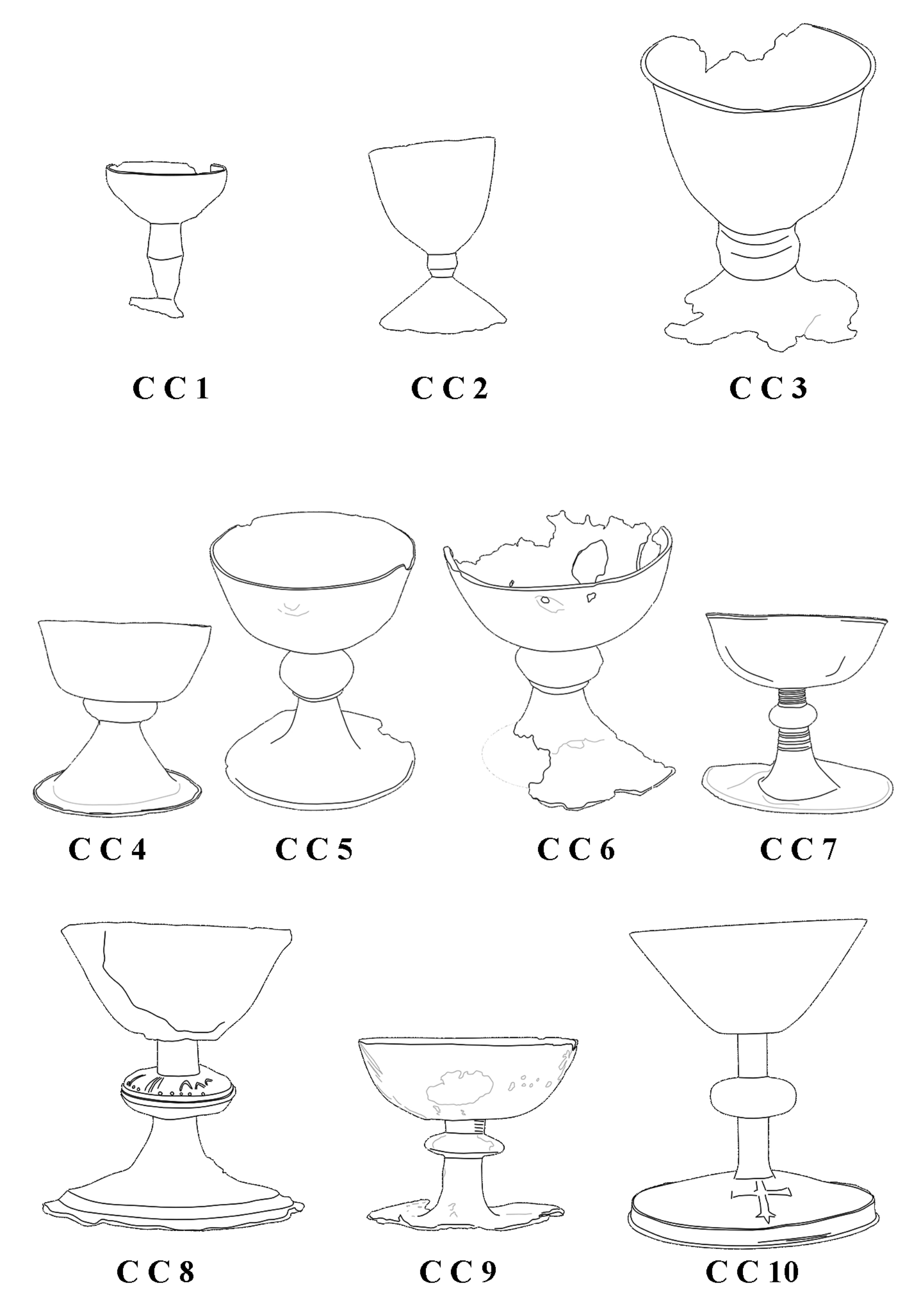


LÁMINA 3. *Dibujos. Cálices del taller catalán*.

Un conjunto de platería manierista sevillana. La obra del platero Cristóbal Pérez para la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Encontrar un documento que esclarezca la autoría de un conjunto de obras manieristas sevillanas de la primera mitad del siglo XVII es, sin duda, importante para conocer y delimitar la producción de los orfebres de esta época. Pues sabida es la dificultad que entraña el estudio de estas piezas por la total ausencia de marcas. Una carencia que fue debida en gran medida a la relajación de las autoridades en la aplicación de una normativa que imponía su aparición, y por ello, desde las dos últimas décadas del quinientos y hasta finales del seiscientos, no encontramos ningún punzón en la plata labrada sevillana[1]. A esta situación se une la uniformidad estética imperante en Sevilla durante el Manierismo denominado Geométrico, advirtiéndose concretamente en la repetición de fórmulas tipológicas y decoraciones, y cuya diferencia estriba en una mayor o menor fortuna en su ejecución. Por ello, y como comentamos en un principio, la localización concretamente de la documentación relativa a un conjunto de tres piezas hechas en Sevilla para la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera y que se conservan en su tesoro, permite conocer mejor este periodo histórico de la platería hispalense. Más cuando, este encargo es un buen ejemplo del fenómeno de renovación de los ajuares eclesiásticos en su adaptación a las nuevas pautas doctrinales emanadas del Concilio de Trento, y que debido a ello la platería religiosa vivirá

1 La normativa de los plateros que determinó la producción del siglo XVII fue la de las Ordenanzas de los Reyes Católicos con la reforma de 1540, donde se recogía la obligatoriedad de marcar, aunque bien es cierto que no se cumplió en el mencionado periodo. M.J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, 1991, pp. 62, 67.

un momento de reactivación y esplendor, a pesar de las restricciones en la utilización de plata provocada por la decadencia económica del Imperio de los Austrias[2].

No puede extrañarnos tampoco que, para esta ciudad gaditana algo distante de la capital hispalense, se emplearan orfebres sevillanos en estos menesteres. Conocidos son el vínculo histórico y la dependencia artística de Arcos de la Frontera con Sevilla, pues perteneció tanto a su antiguo Reino hasta 1835 como a la jurisdicción eclesiástica del Arzobispado hispalense, concretamente hasta la creación de la diócesis Sidonia-Jerez en 1980[3]. De ahí que las fábricas de sus templos parroquiales, los conventos y las diferentes cofradías, a lo largo de toda la Edad Moderna, fueran atendidos en sus hechuras argénteas por afamados plateros sevillanos, especialmente en las grandes empresas donde las autoridades episcopales también mediaban en su concertación. En este sentido, algunos son los ejemplos conocidos tanto documentados como marcados que se guardan hoy día en las iglesias de la ciudad, aunque especial relevancia adquiere el tesoro de la basílica de Santa María, donde se localizan obras capitales de la creatividad sevillana de estos siglos. Éstas son la cruz procesional de hacia 1530, la pareja de portapaces de Francisco de Alfaro de 1590, la custodia de asiento manierista construida por el platero catedralicio Antonio Carrillo en 1645, o el monumental altar de plata compuesto por un viso y una corona imperial, además de un ostensorio con pedrería, todo ejecutado por José Alexandre y Ezquerra, entre 1768 y 1770, que se colocaba delante de su retablo mayor para la celebración de la Octava del Corpus[4].

Tampoco la parroquia de San Pedro quedó atrás en proyectos argénteos de relevancia, pues bien conocida es la histórica disputa con la basílica anterior sobre la antigüedad y primacía eclesiástica en la localidad, la cual se reflejaba en la competencia por la riqueza y magnificencia entre el patrimonio artístico de ambos templos[5].

---

2 Ibídem, pp. 67-68. En esta obra se advierte como aumentaron también las hechuras en bronce dorado, y la utilización de una plata en algunas ocasiones de ley más baja, por lo que veían necesario el escapar del control de las autoridades.

3 El antiguo Reino de Sevilla se componía por las actuales provincias de Sevilla, Cádiz, Huelva, norte de la de Málaga y la comarca de Fregenal de la Sierra (Badajoz). Cierto es que no tenía correspondencia exacta con el arzobispado de Sevilla, menos extenso que el anterior y que se ha venido confundiendo su territorialidad con la jurisdicción civil del reino. De hecho, a la diócesis hispalense habría que restar el pequeño obispado de Cádiz, la aludida comarca pacense que pertenecía a la mitra de Badajoz, y la comarca de Antequera, cuya colegial y sus respectivas instituciones eclesiásticas dependían del obispado malacitano (excepto la comarca del Guadalteba, al norte de la provincia, que hasta 1960 sí era territorio diocesano hispalense).

4 La cruz es catalogada por primera vez por E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo monumental de España Provincia de Cádiz (1908-1909).* Madrid, 1934, p. 375, fig. 284A. Los portapaces los documentamos en M.J. SANZ y A.J. SANTOS, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana e en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013, pp. 149-150. La custodia de asiento de Santa María fue documentada por M. MANCHENO Y OLIVARES, *Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera*. Arcos, 1903, pp. 9-19; y el viril y manifestador o altar de plata en J.A. DELGADO ORELLANA, "Los Valdespino, en Arcos de la Frontera". *ABC de Sevilla*, 04/06/1968, p. 19. A. SANTOS MÁRQUEZ, "Los tronos de octavas: una monumental tipología eucarística del antiguo Reino de Sevilla", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 519-533.

5 M. MANCHENO Y OLIVARES, ob. cit., pp. 451-461; T. FALCÓN MÁRQUEZ, *Iglesias*

De ahí que en su colección de platería también encontramos piezas relevantes hechas en Sevilla, como su cruz procesional del círculo de Francisco de Alfaro y de la que hablaremos seguidamente, o los bellísimos cálices platerescos[6]. Aunque bien es cierto que la plata de esta iglesia es menos conocida y el estudio de las fuentes documentales no ha dado como resultado la información que sí tenemos de la basílica de Santa María[7]. Por lo tanto, más interés si cabe tiene el hallazgo documental que presentamos, el cual nuevamente pone en la esfera sevillana un encargo de plata, en esta ocasión, además de un orfebre también bastante desconocido para la historiografía especializada en el estudio de este ámbito artístico.

Efectivamente, del platero elegido por la fábrica de San Pedro fue **Cristóbal Pérez Ortiz (doc. 1576-1631)** poco se conoce, y sin embargo tuvo cierto protagonismo en la platería sevillana durante las primeras décadas del siglo XVII. Miembro destacado del gremio de plateros, del que llegó a ser mayordomo en 1593 y 1613, y padre mayor en 1611 y 1617, su obrador tuvo una actividad importante, con obras que iban destinadas tanto a la capital como a su arzobispado, tal y como lo muestra este encargo de la parroquia arcobricense[8]. Pero entre estas noticias, llama la atención el primer dato que hemos localizado en los fondos documentales de la época y cuyo destino sobrepasaba las aludidas fronteras jurisdiccionales. Nos referimos a la carta de pago que escritura el mercedario fray Alonso de Vargas con el platero el 2 de enero de 1597, y cuyo fin era pagarle los 507 reales primeros de los 877 con que había sido valorada una lámpara de plata que le compró para el convento del Cristo Aparecido de la villa de Moratalla en el reino de Murcia[9]. Un encargo que se inserta dentro de la demanda artística que existía en la cosmopolita ciudad de Sevilla, de gentes de otros reinos peninsulares y de los territorios de ultramar, y cuyos ejemplos son muy numerosos y bien conocidos, como las esculturas de Martínez Montañés, las pinturas de Francisco de Zurbarán o la plata labrada de Francisco de Alfaro y sus discípulos[10].

No obstante, del resto de encargos que hemos podido documentar de su taller, el destino como es lógico estaba en los templos de la ciudad y su territorio eclesiástico, como expresamos en un principio. Así, por ejemplo, en 1599 entregaba una pareja de candelabros al Hospital de la Misericordia de Sevilla y una lámpara encargada por esta misma institución que iba a regalar al Colegio de los Basilios, también de

de Santa María y San Pedro de Arcos de la Frontera. Sevilla, 1995, p. 2.

6 VV.AA., *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla, 2005, t. II, p. 323.

7 Tan sólo se conocen las noticias recogidas en M. MANCHENO Y OLIVARES, ob. cit., pp. 127-134.

8 J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive.* Tomo II. Sevilla, 1900, pp. 281. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., p. 69.

9 AHPSe. SPNSe. (Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla). Legajo 10846, oficio 17, libro 3º 1597, f. 203r-v.

10 J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan Martínez Montañés*. Sevilla, 1992; O. DELENDA, *Francisco de Zurbarán*. Madrid, 2007; M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit.

la capital andaluza[11]. Años más tarde, en 1613, labraba dos ciriales para la parroquia de Villalba del Alcor (Huelva)[12], y asimismo le solicitaron en 1614 la hechura de una custodia de plata de 17 marcos para la parroquia de san Eutropio de Paradas (Sevilla)[13] y de un cáliz para la iglesia de Santiago de Niebla (Huelva)[14]. Caso especial fue el concierto firmado en 1615 con el provisor episcopal, quien le confiaba la ejecución de dos ostensorios destinados a las iglesias parroquiales de Bornos (Cádiz) y Castilblanco de los Arroyos (Sevilla), ambos dorados y en sus peanas debían presentar en "*los cuatro cuadros del pie del uno la cena y en otro una imagen de la concepción de nuestra señora y en otro san pedro y en otro san pablo*"[15]. Al año siguiente, el mayordomo de la parroquia de la localidad de Jimena de la Frontera (Cádiz) le encargaba la hechura de una cruz procesional y un incensario que debía entregar en cuatro meses[16]. Vinculado a los exvotos que realizaban los mareantes de la Carrera de Indias a los grandes santuarios del momento, fue el galeón de plata que le mandó hacer el general Juan de Salas Gálvez, recién venido de México, en 1619, cuyo destino era el de ser colgado de la bóveda de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, la devoción mariana de la catedral de Sevilla de mayor proyección en la conquista americana[17]. También durante los años 1618 y 1631 mantuvo una relación laboral muy estrecha con la parroquia de Santa Ana de Triana en Sevilla, de la que, a pesar de tenerse numerosas noticias de hechuras y restauraciones, hoy día no hemos localizado ningún resto de las mismas[18].

Pues bien, de todas estas obras documentadas, hasta el momento, sólo se conservan parte del conjunto de plata labrada que le fue encargado el 29 de agosto de 1615 para la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera[19]. Respondiendo al cumplimiento de un mandato del visitador, emanado de la sentencia dictada por el provisor episcopal, don Gonzalo de Campo, y don Fernando de Cervantes, notario de las fábricas del Arzobispado, Pérez Ortiz se comprometía con el licenciado Pedro Guillén de la Sierra, mayordomo de dicha fábrica, a ejecutar una nueva manzana para la cruz parroquial, de un peso de cinco marcos, un incensario mediano de siete marcos, dos ciriales con seis cañones, nudos torneados y remates con bolas, de diez y ocho marcos, una cruz de plata dorada con un Crucificado para el preste, de cinco marcos, y un portapaz con cuatro columnillas y figuras todo sobredorado,

11 AHPSe. SPNSe. Legajo 10846, oficio 17, libro 3º 1597, s.f.; Legajo 10849. Libro 1º 1599, f. 755r-v.

12 M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla, 2006, pp. 161-163.

13 AHPSe. SPNSe. Legajo 10910, oficio 17, libro 3º 1614, ff. 27r-28r.

14 AHPSe. SPNSe. Legajo 10911, oficio 17, libro 4º 1614, ff. 373v-374r.

15 AHPSe. SPNSe. Legajo 10913, oficio 17, libro 1º 1615, s.f. En ambos templos hay custodias manieristas, pero no presentan en su peana los relieves aludidos.

16 AHPSe. SPNSe. Legajo 10917, oficio 17, libro 1º 1616, ff. 498v-500r.

17 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Nuevas pruebas documentales sobre la implicación del arte de la platería hispalense en el tráfico comercial y artístico con las Indias (1530-1630)". *V Congreso Internacional de la Plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX* (en prensa).

18 M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, ob. cit., pp. 161-163.

19 AHPSe. SPNSe. Legajo 10915, oficio 17, libro 3º 1615, ff. 193r-194v.

del que no especificaba su peso. De todas estas piezas, las únicas que debían reaprovechar parte de las antiguas eran los ciriales, concretamente dos cañones y las bolas o cabezas. Además, se comprometía el platero a tener terminado todo el trabajo en septiembre de este mismo año, y la fábrica a entregarle por cada marco de plata 75 reales y por su hechura otros 30, excepto por la cruz de preste y por las raspas de oro que le debían de dar para el dorado, por cuya hechura se valoraba el marco en 6 ducados. Asimismo, en este acto notarial, el mayordomo le entregaba 330 reales para comenzar a trabajar y se constituía como su fiador Bartolomé del Castillo, otro reputado orfebre de la ciudad[20].

Este conjunto fue entregado en su fecha, a excepción de la cruz procesional, que tardó un año en ser depositada en la parroquia. Todo ello lo conocemos gracias a la carta de pago y finiquito que escrituró el platero al año siguiente, concretamente el 13 de septiembre de 1616[21]. En él, un apoderado del mayordomo, Juan Fernández, vecino de esa misma localidad y estante en Sevilla, le hacía entrega al platero de 1.277 reales que aún restaban de los 2.307 que habían montado la hechura y plata de todo el conjunto. Al parecer, después de los 330 reales (o los equivalentes 30 ducados como se hace referencia en esta escritura) el siguiente pago fue de 700 reales y se lo hizo el presbítero Andrés de Espada, apoderado también por el mayordomo para este fin. Sería entonces, concretamente en septiembre de 1615, cuando el platero entregó al referido mayordomo Pedro Guillén el incensario, los ciriales, la cruz de altar y el portapaz, tal y como estipulaba el contrato inicial, pues aún quedaba por hacer la reforma de la cruz parroquial, que fue reclamada en un mandamiento del visitador del 29 de marzo de 1616, donde se apremiaba al mayordomo para que finiquitara todo lo estipulado. Y de ahí que, hasta septiembre de dicho año, el referido Juan Fernández no pagase lo adeudado al platero, haciendo éste entrega de esta última pieza entonces, razón por la que creemos que también dicho retraso se debió, además de al poco tiempo fijado para su ejecución, a la falta de fondos por parte de la fábrica para hacer frente al concierto.

Afortunadamente, como hemos comentado antes, tres piezas de este conjunto se han conservado. Concretamente la cruz de altar para el preste, el portapaz y el nudo de la cruz parroquial.

"*La cruz de plata dorada para el Preste*" era la que se colocaba en el altar recordando al celebrante y a los fieles que la Santa Misa era la renovación del Sacrificio de Jesús[22], de ahí que no tengamos dudas en identificarla con la cruz de altar conservada en el tesoro parroquial de San Pedro (lám. 1). Y siguiendo así el mandato del

---

20 Platero que realizó el templete eucarístico de la parroquia de Alcalá de los Gazules. M. DE BAGO Y QUINTANILLA, "Aportaciones Documentales", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. I. Sevilla, 1927, pp. 194-199.

21 AHPSe. SPNSe. Legajo 10919, oficio 17, libro 3º 1616, ff. 387r-388v.

22 "*Ab aspectu crucis sacerdoti celebranti passio Christi in memoriam revocatur, cujus passionis viva imago et realis repraesentatio hoc sacrificium est, mortem cruentam Salvatoris nostri incruente exprimens, tamquam idem sacrificium, quod in cruce oblatum est, quamvis diverso modo offeretur*". G. BONA, *Opera omnia*. Roma, 1739, Rer. Lit., 1, cap. 25, n. 8.

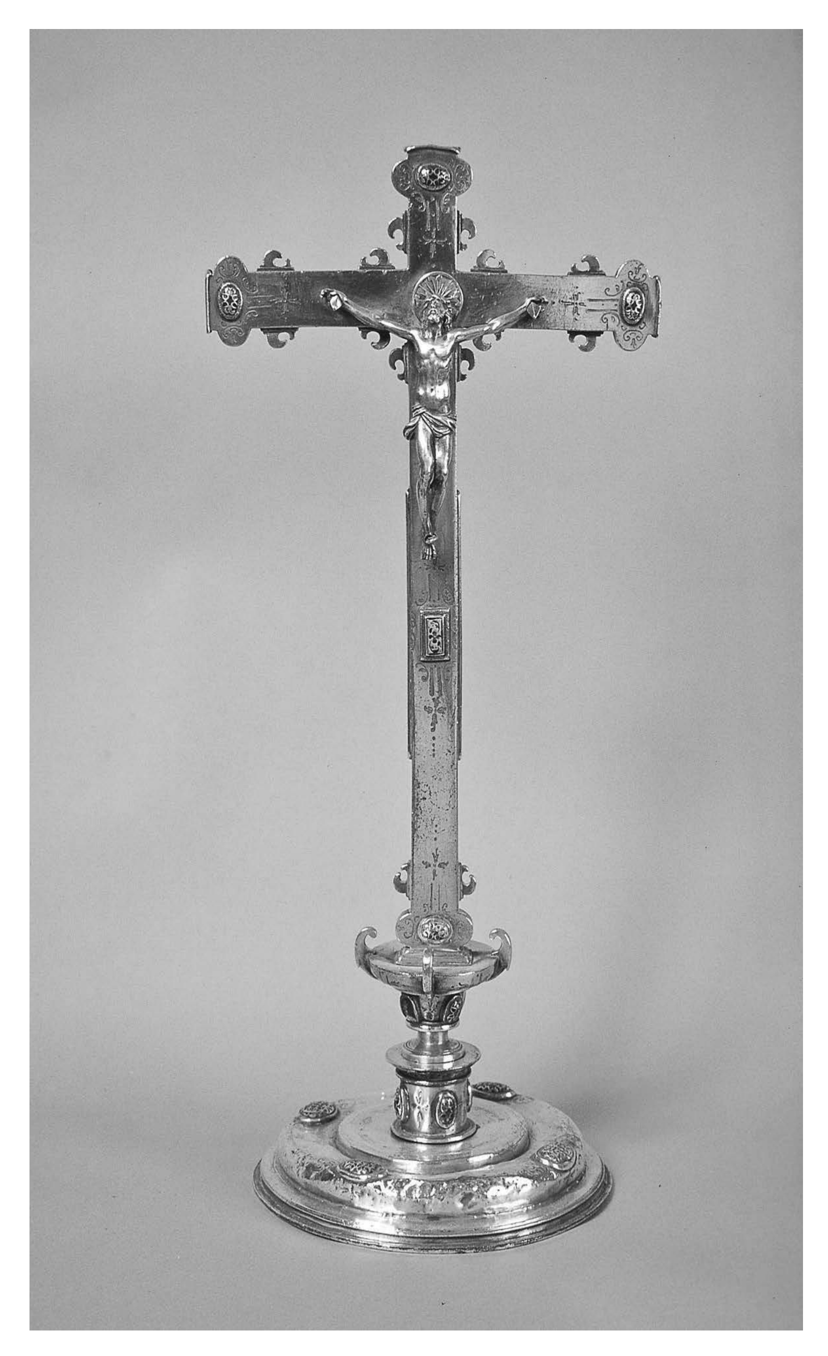


LÁMINA 1. *CRISTÓBAL PÉREZ ORTIZ. Cruz de altar (1615). Parroquia de San Pedro. Arcos de la Frontera (Cádiz).* Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Autor: José Manuel Santos Madrid).

concierto, donde se solicitaba que su hechura fuese la "*más moderna que ubiere*", la cruz responde al más puro estilo manierista geométrico, similar al que presentan otros ejemplares contemporáneos conservados en las parroquias sevillanas de Santa Ana y El Salvador, además de otro caso más sencillo en la iglesia de la Magdalena de Arahal (Sevilla)[23]. Sin embargo, lo que la singulariza son las buenas proporciones entre la peana, el vástago y la cruz, junto a la calidad técnica a la hora de plantear su ornamento, tanto en sus grabados como en los esmaltes que se distribuyen en sus diferentes partes. La peana circular, con tramo convexo y plataforma central, sigue el modelo clásico manierista, al igual que el vástago compuesto por el tambor entre platos y el nudo en forma de jarrón con toro superior, decorado éste último con cuatro asas terminadas en delicadas tornapuntas. Sobre éste se levanta la cruz de brazos rectos, perfilados por salientes ces y con ensanches ovales en los extremos, siguiendo así el modelo de Francisco Merino iniciado en la cruz patriarcal de la catedral hispalense[24]. Desgraciadamente le faltan las perillas que remataban los brazos menores. En su adorno, el picado de lustre a base de ces, foliáceas y algún elemento geométrico, rodea y perfila los botones ovalados de esmalte azul que, en número de cuatro, se disponen simétricamente en la base, el arranque cilíndrico y el jarrón del nudo. En la superficie de la cruz los esmaltes ovales se ubican en los extremos, apareciendo un ejemplar de traza cuadrangular a los pies del Crucificado. Esta escultura en plata en su color reproduce una iconografía expirante, con tres clavos piramidales y una aureola en su cabeza, siendo sin duda el resultado de una reforma realizada durante el siglo XVIII.

Por su parte, el portapaz (lám. 2) es identificado gracias a las columnillas que refiere la documentación. Así pues, estos cuatro soportes forman parte de un tabernáculo a la manera de retablo que sigue la pureza formal clasicista que impera en la arquitectura contemporánea. Arranca de un banco apaisado que soporta un cuerpo rectangular articulado por las cuatro columnas corintias, dos frontales enmarcando el relieve central, con retropilastras, y dos retranqueadas y extremas. Tras un entablamento se levanta un frontón recto coronado por tres perillas con pirámides. No faltan, tanto en el pedestal como en el friso del entablamento y en el tímpano del frontón, detalles grabados de picado de lustre similares a los que aparecían en la obra anterior.

Sin lugar a dudas, la inspiración de este diseño arquitectónico se encuentra en los modelos de la tratadística de la época, recordando las composiciones serlianas, especialmente las incluidas en el *Libro VIII* de 1552, y que fueron muy populares a la hora de plantear pequeños retablos y cuya presencia en Sevilla está constatada documentalmente[25]. Además, es una derivación clasicista de un tipo empleado por

23 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. II, pp. 111 y 303; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 103.

24 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La cruz patriarcal de Francisco Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), pp. 235-253.

25 F. HALCÓN, "El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII", en *Historia del retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla, 2009, p. 131.

Francisco de Alfaro en sus últimos años de creatividad y cuyos ejemplos se conservan en la parroquia de Arahal y en la vecina basílica de Santa María de esta localidad de Arcos[26].



LÁMINA 2. *CRISTÓBAL PÉREZ ORTIZ. Portapaz (1615). Parroquia de San Pedro. Arcos de la Frontera (Cádiz).* Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Autor: José Manuel Santos Madrid).

26 M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 149.

Muy tradicional es la figuración, con un relieve cincelado y grabado donde se representa el Calvario en la hornacina del portapaz, mientras que Dios Padre aparece bendiciendo y con el orbe, dentro del frontón triangular. Esta última figura fue muy común en este tipo de piezas durante el Renacimiento y tampoco fue extraña en los retablos manieristas del momento, de donde toman parte de su inspiración estas piezas[27]. Con respecto a la plancha del Calvario, claramente su autor ha seguido las composiciones flamencas popularizadas a través de la estampa en la pintura y escultura de su tiempo, recordando especialmente a las de Johannes Sadeler I[28]. Con un paisaje donde se recorta en el horizonte la muralla de Jerusalén dando la espalda al Cristo no reconocido como Mesías, éste se sostiene por tres clavos en una cruz plana sobre los restos óseos de Adán, simbolizando así la Redención de la Humanidad. A ambos lados, la Virgen y San Juan, con posturas de suma elegancia y teatralidad, muestran el dolor y la piedad propias de este tipo de representaciones postrentinas.

Finalmente, como ya expusimos, la última pieza entregada por el platero fue la cruz procesional (lám. 3), la cual aderezó y puso un nuevo nudo y cañón, plenamente manieristas. Sin duda la causa de la conservación del antiguo árbol de la cruz se debió a la calidad del mismo. Una elegante pieza romanista, ejecutada hacia 1575, dentro de la órbita estética proyectada por Francisco de Alfaro, e idéntica a la que se guarda en la parroquia de Manzanilla (Huelva)[29]. De hecho, posiblemente un deterioro mayor del nudo pudo ser la causa de su sustitución y no la reparación como sí se hizo con el resto de la cruz. Y este cambio fue una transformación totalmente radical, pues el nudo cúbico y figurativo originario fue suplantado por una macolla cilíndrica a la moda del momento, con ancha base en forma de toro panzudo con asas y cubierta cupuliforme. Se sostiene por un cañón cilíndrico a manera de columna toscana, un diseño utilizado ya desde principios del siglo XVII en la escuela sevillana. Ejemplos similares los encontramos en piezas contemporáneas como el nudo del crucero de la parroquia de Santa Cruz de Sevilla de Francisco de Alfaro y Oña, el de la cruz de la parroquia mayor de Lebrija, del orfebre Francisco Ortiz, otro parecido en la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla, o el que recientemente documentamos de la hermandad sacramental de la parroquia de San Juan de Marchena, obra de Antón del Castillo[30]. Pero lo más significativo en esta ocasión es

27 Ejemplo de ello lo vemos en los portapaces renacentistas de los Ballesteros. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2008, pp. 12, 20, 77 y 78.

28 Véase por ejemplo los modelos de estampas que utiliza Pacheco para sus calvarios, B. NAVARRETE PRIETO, La *pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 253.

29 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva.* Huelva, 1980, t. I, figs. 60 y 61, t. II, p. 146-147. Desafortunadamente entre la documentación que hemos manejado sobre Francisco de Alfaro sólo tenemos referencias a trabajos para la basílica de Santa María y ninguno para el templo de San Pedro, algo que sin embargo no quiere decir que en un futuro aparezca su relación con el taller del platero cordobés. M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit., pp. 54 y 73.

30 Sobre las cruces de Lebrija y Triana: M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana…* ob. cit., t. II, pp. 111, 284-285; J. BELLIDO AHUMADA, *La patria de Nebrija (Noticias históricas)*. Los Palacios, 1985, p. 231. La cruz de Santa Cruz la documentamos en A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La Vida y la Obra



LÁMINA 3. *CRISTÓBAL PÉREZ ORTIZ. Nudo de la Cruz procesional (1616). Parroquia de San Pedro. Arcos de la Frontera (Cádiz).* Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Autor: José Manuel Santos Madrid).

del Platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)". *Laboratorio de Arte* nº 17 (2004), pp. 413-429. El ejemplar de Marchena la estudiamos en A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La cruz alzada de la hermandad sacramental de la parroquia de San Juan de Marchena". *Laboratorio de Arte* nº 27 (2015), pp. 577-581.

su ornamento, en el que utiliza el cincelado y el grabado como técnicas principales para trabajar unos diseños basados en tarjas y ces enroscadas, que cubren todo el cuerpo cilindro del nudo, dispuesto en rigurosa simetría, mientras que el basamento y el coronamiento recogen los cartuchos o tarjas manieristas típicos del momento[31].

Y con el análisis de esta última pieza concluimos nuestro estudio, esperando que, igual que ha sucedido con la obra de Cristóbal Pérez, salgan a la luz otros documentos cuya correspondencia con la plata labrada conservada en nuestros templos permitan un conocimiento más exhaustivo y profundo de la platería sevillana del seiscientos.

Apéndice Documental

Documento 1

Sevilla. 1615, agosto 29.
Concierto del platero Cristóbal Pérez con el mayordomo de la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera para la hechura de un nuevo nudo para la cruz parroquial, un incensario, dos ciriales, una cruz de altar y un portapaz.
AHPSe. SPNSe. Legajo 10915, oficio 17, libro 3º de 1615, ff. 193r-194v.

"(al margen) *Esta escritura esta chancelada por carta de pago de pago que otorgo Juan Fernandez vecino de Arcos ante mi Francisco Albadan en 13 de septiembre de 1616*

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Cristobal Perez platero de oro vº desta ciudad de Sª en la collacion de Santa Maria como principal deudor y obligado y yo Bartolomé del Castillo vecino de esta dicha ciudad en la collacion de Santa Maria en las gradas como su fiador y principal pagador y obligado en fin en contra del ni sus bienes se paga excursión ni diligencia cuyo beneficio renuncio e hago de deuda agena mia y ambos a dos juntamente e de mancomun e a vos de uno y cada uno de nos insolidum por el todo renunciando como espresamente renunciamos las leyes de deubus rex debendi y elampaª presente de sus jusoubus y el beneficio de la división y excursión e las de mas leyes e derechos de la mancomunidad como en ellas se contiene otorgamos y conocemos que somos convenidos y concertados con el licenciado Pedro Guillen de la Sierra presbítero mayordomo de la fabrica de san Pedro de la ciudad de Arcos de la Frontera que esta presente en virtud de la sentencia que para lo contenido en esta escritura tiene del señor licenciado don Gonzalo de Campo provisor de la santa iglesia de esta ciudad y firmada de su nombre y de Fernando de Cervantes notario de las fabricas su fecha en Sevilla oy dia de la fecha de esta carta a que nos

31 Baste recordar la portada de *Libro de Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*, de Francisco Pacheco y editado en Sevilla en 1599, para ver esta misma tarja ornamental.

referimos en tal manera que seamos obligados y nos obligamos de que el dicho Cristóbal Perez aderezare una cruz grande de plata para dicha fabrica de san Pedro de Arcos haciendo una manzana que pese cinco marcos y hacer un incensario mediano que pese siete marcos y mas dos ciriales que tenga cada uno seis cañones con sus nudos torneados e rematados en dos bollas que se an de aprobechar que fueron dos siriales viejos y dos cañones y sin las bollas y cañones an de pesar los dichos siriales diez y ocho marcos y mas e de hacer una cruz de plata dorada para el preste que pese cinco marcos de la hechura mas moderna que ubiere y a de llevar la dicha cruz un crusificamiento y un portapaz con cuatro columnas y unas figuras todo dorados procurando aprovechar en ello todo lo que pudiere del pie de la cruz todo lo cual me obligo de hacer y darselo acabado de buena plata a vista e parecer de oficiales nombrados por mi parte y por la su parte pues en las casa de mi morada para en todo el mes de septiembre del año de mil y setecientos y quince por razon de lo qual a de ser obligado a me dar en razon de cada marco de peso de las dichas piezas de setenta cinco reales y de hechura treinta reales cada marco ecepto de la dicha cruz de preste y por rapas que se me a de dar de oro y hechura de cada marco de seis ducados y me obligo de no echar en cada pieza mas de la plata arriba declarada y si echare no se me a de pagar hechura alguna de la tal demasia e otorgo que e recibido del dicho licenciado Pedro Guillen trescientos y treinta reales en reales de contado y los tengo en mi poder de que me doy por contento e pagado a mi voluntad sobre que renuncio la ejecución e leyes de la junta y prueba de la paga como en ella se requiere y es el resto me lo a de pagar luego y como la vaya acabando de entregar las dichas piezas de plata e por ello es de poder ejecutar con mi juramento o de quien mi poder oviere sin otra prueba de e de ser relebado y no dandole acabada las dichas piezas en todo el dicho mes de septiembre deste dicho año o estando acabados sino fueren tales que sean a contento y pareser de los dichos oficiales consiento que el dicho licenciado Pedro Guillen me pueda mandar hacer en otra parte donde le pareciere e por lo que mas le costare de los dichos precios arriba declarados e por lo que he recibido por adelantado mas pueda ejecutar con su juramento o de quien su poder oviere de mas que nos pueda compeler e apremiar a cada uno de nos por via de pricion y apremio a que le entreguemos las dichas piezas sin otra prueba de que le relevamos e yo el licenciado Pedro Guillen que presente soy a lo que dicho es otorgo e conozco que acepto esta escritura como en ella se contiene e me obligo de dar e pagar al dicho Cristobal Perez o a quien su poder oviere lo que mas montaren las dichas piezas asi de peso oro y hechura luego y como me las vaya entregando conforme a los dichos precios arriba declarados y por ello me pueda ejecutar con su juramento o de quien su poder oviere en que difiere la prueba de los suso dicho sin otra prueba de que es relievo y sin que se haga excursion contra los bienes de la dicha fabrica ni contra otra persona en cuyo beneficio renuncio e pago de deuda agena mia e para el cumplimiento e paga dello todos tres cada uno por lo que nos otorgamos poder cumplido a las justicias que de ello puedan e deban conocer por que por todo remedio e rigor de derecho e via ejecutoria y en otra manera e como por sentencia pasada en cosa juzgada nos ejecute compelan y apremien a lo asi pagar e cumplir como dicho es e renunciamos a las leyes de derechos de nuestro favor e la

general renunciacion e obligamos nuestras personas e bienes avidos e por haber e consentimos que de esta escritura se pueda sacar e saque un recibo dos o mas el uno cumplido e pagado los demas no valgan fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el presente escribano que doy fe que conozco a los otorgantes y en este registro firmaron de su nombre menos el dicho Bartolome del Castillo que dijo no sabía firmar a su ruego lo firmo yo a veinte e nueve de agosto de mil e seiscientos e quince años testigos Juan de Godoy e Juan de Acuña escribanos de Sevilla (correcciones)

(Firmas y rúbricas)

Francisco Alvadan escribano publico, Pedro guillen de Sierra, Cristobal Perez, Juan de Acuña escribno de Sevilla, Juan de Godoy escribano de Sevilla".

Documento 2

Sevilla. 1616, septiembre 13.
Carta de pago y finiquito del platero Cristóbal Pérez de los trabajos realizados para la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera y entrega de la cruz parroquial aderezada.
AHPSe. SPNSe. Legajo 10919, oficio 17, libro 3º 1616, ff. 387r-388v.

"*Sepan cuantos esta carta vieren como yo Cristobal Perez platero de mazonería vecino de esta ciudad en la collacion de santa María otorgo y conozo que e recibido y recibi de Juan Fernandez vecino de la ciudad de Arcos y en nombre del licenciado Pedro Guillen de la Sierra presbitero y mayordomo de la fabrica de la iglesia de san Pedro que esta presente el dicho Juan Fernández mil y dos cientos y setenta y siete reales los cuales son del resto de los dos mil y trescientos y siete reales que monto la hechura de una cruz grande que aderece en hacerle una manzana y la hechura de un incensario y la hechura de dos ciriales de seis cañones con sus nudos torneados y de la hechura de una cruz de plata dorada para el preste y de la hechura de un portapaz con cuatro columnas y unas figuras que hice para la dicha fabrica de san Pedro de siete marcos y seis onzas de plata que puse en lo susodicho de que en razon de ello otorgamos escritura de consierto yo y el dicho licenciado que paso ante Francisco Albadan escribano publico de Sevilla para lo cual el susodicho quedo obligado a me pagar a razon cada marco de peso de sesenta y cinco reales y de la hechura a razon de treinta reales cada marco ecepto la cruz del preste y por rapas que resto se me abia de pagar a razon de seis ducados cada marco de hechura de manera que fecha y fenecida la cuenta del peso y oro y hechura y plata que puse en los susodichos todos los dichos dos mil e trescientos e siete reales los cuales del susodicho los he recibido de la siguiente manera los treinta ducados de ellos que me dio de que le otorgue carta de pago en la dicha escritura de concierto y los setecientos reales que asimismo me pago Andres de Espada presbitero en su nombre que le di carta de pago firmada de mi nombre y los mil y doscientos y setenta e siete reales restan a cumplimiento de los dos mil e trescientos e siete reales ultimamente me a pagado el dicho Juan Fernandez en el dicho nombre y de ellos e recibido en reales de contado de todo lo que en al dicha*

forma me doy por pagado a mi voluntad sobre que renuncio a las leyes (fórmulas)… *y en virtud del mandamiento del señor provisor de la santa iglesia de esta ciudad de Sevilla firmado de su nombre y de Francisco Diez notario de su jusgado su fecha en Sevilla a veinte y ocho de marzo de este año de mil e seiscientos y diez y seis que le entrego al dicho Juan Fernández en el dicho nombre a que me refiero e yo el dicho Juan Fernández que presente soy a lo que dicho es y en nombre y en voz del dicho licenciado Pedro Guillen de la Sierra y en virtud de su poder que tengo que paso en la dicha ciudad de arcos ante Mateo Gonzalez escribano publico de la dicha ciudad a once de este mes de septiembre en que estamos de este año de mil e seiscientos e diez e seis a que me refiero otorgo e conozco que a el por esta escritura e como en ella se contiene y declarado aber recibido del dicho Cristobal Perez la dicha cruz grande de plata por que le otra cruz pequeña del preste y los ciriales y insensario y portapaz el susodicho lo a entregado al dicho licenciado Pedro Guillén de que se le requiere de ello en el dicho nombre me doy por entregado a mi voluntad y renunciando la pena e prueba de ella entrega como en ella se contiene y ambos por nos y en el dicho nombre chancelamos y damos por ninguna la dicha escritura de consierto para que no valga como cosa cumplida y pagada e nos damos y el dicho licenciado Pedro Guillén y a nuestros bienes y suyos por libres y quinos de lo en ella contenido para no nos pedir en razon de ello cosa alguna a cuya promesa obligado yo el dicho Cristobal Perez mi persona e bienes y yo el dicho Juan Fernandez persona e bienes del dicho licenciado Pedro Guillen avidos e por haber fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el presente escribano que doy fe que conozco al dicho Cristobal Perez en trece de septiembre de mil e seiscientos y diez y seis años y los otorgantes lo firmaron de sus nombres en este registro y el dicho Juan Fernandez presento por testigos de su conocimiento que juraron e firmaron de derecho ser el contenido y se llama como se a nombrado a Amaro Vazquez pintor vecino de Sevilla a la Magdalena y Pedro Ramos vecino de la dicha ciudad de Arcos que estan presente testigos Juan de Godoy e Juan de Acuña escribanos de Sevilla* (correcciones)

(Firmas y rúbricas)

Francisco de Albadan escribano publico, Cristobal Perez, Juan Fernandez, Juan de Godoy escribano, Juan de Acuña escribano”.

El ajuar de un arzobispo nombrado para América en el siglo XVI

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

El Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla ha proporcionado y sigue proporcionando interesantes noticias sobre el desenvolvimiento de la ciudad y sobre todo para sus relaciones con América, ya que los embarques para el Nuevo Continente se hacían desde esta ciudad durante al menos dos siglos.

En general los que iban a América con nombramientos importantes, ya fueran civiles o eclesiásticos, solían llevar sus ajuares, si los tenían, y ello resulta de un gran interés para conocer cuales eran los objetos valiosos que trasportaban.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII la plata y el oro labrados, así como ricas vestimentas y otros objetos de lujo que llegaban desde España eran en forma de ajuares personales, de los personajes poderosos que iban a América con cargos importantes.

El conocimiento de estos ajuares ha sido posible gracias a los inventarios que se hacían antes de embarcar, pero también por los pecios de los naufragios. En este último caso la información no es demasiado rigurosa porque muchas piezas de plata se hallan bastante destrozadas, y en cuanto a las joyas se ha planteado si realmente se hicieron en América o en España, ya que podían haber acompañado a sus dueños a la ida y también a la vuelta, cuando ocurrió el naufragio.

Numerosos investigadores hemos analizado los legados de plata americana llegados a España durante la época de la colonización. Igualmente estudiosos americanos y europeos se han interesado por el estilo de la plata americana, durante este mismo período, referidos naturalmente a Centro y Suramérica. Sin embargo, a la plata labrada que llegó a América procedente de la Península Ibérica no se le ha prestado tanta atención. Bien es verdad que no es comparable la cantidad de obras hechas en América y exportadas a España, con las que tuvieron el recorrido contrario.

En realidad los conjuntos de plata labrada en España y llevados a América fueron mucho menores que los americanos que vinieron a España, y además en su mayoría este traslado se hizo durante el siglo XVI, ya que, como sabemos, la órdenes religiosas, así como el clero secular, necesitaron objetos litúrgicos para la celebración de los cultos.

Más adelante, cuando surgieron los gremios de plateros en América, especialmente en México, y se empezó a labrar la plata en el Nuevo Continente, ya no fue necesario traer los objetos de España, porque allí se podían hacer perfectamente, no sólo por la cantidad de minas de plata existentes, sino también por la perfección que habían alcanzado sus artífices.

Con respecto a los objetos de plata que fueron a América en las etapas iniciales de la colonización, destacan las piezas de vajilla, que las autoridades civiles o eclesiásticas llevaban como parte de su ajuar. Pero también podían llevar joyas de oro y piedras entre sus bienes.

Uno de los ajuares más ricos que embarcó para Perú en 1580 fue el que llevó Don Toribio Alonso de Mogroviexo, nombrado arzobispo de la Ciudad de los Reyes, como se conocía entonces a Lima, que además ostentó el cargo de Comisario General de la Santa Cruzada en los Reinos del Perú[1].

Naturalmente ajuares o cargamentos tan valiosos requerían de unas condiciones contractuales que aseguraran su llegada a destino, y por ello se han conservado documentos de los contratos firmados entre los propietarios y los encargados del trasporte.

El interés del documento que analizamos reside, tanto en la abundancia de objetos, como en su tipología, que muestra cuales eran los que se usaban en la vida diaria, naturalmente de las clases adineradas.

Las piezas que se reseñan son evidentemente objetos de uso diario, o bien para ocasiones especiales, y abarcan tanto a los vestidos hechos de ricas telas, que naturalmente no existían en la América del siglo XVI, como los objetos de plata y las joyas, además de una serie de cargamentos de habituallamiento como el aceite de oliva.

Pero quizá más relevantes sean las piezas de vajilla, que están hechas de plata, y en muchos casos doradas, y que dada su menor fragilidad para la destrucción pueden conservarse, si no las mismas, muchas de la misma tipología.

Las piezas de plata

En el caso de las obras de plata que tratamos sólo aparecen piezas de uso doméstico, pero en absoluto se reseñan piezas de culto, tales como cálices, vinajeras, patenas o grandes fuentes con sus correspondientes jarros para el lavatorio de las manos, etc., lo que sorprende al tratarse de una alta autoridad de la Iglesia, que se supone que a lo largo de su carrera eclesiástica tendría algunos objetos de culto propios. Podría pensarse que en la catedral de Lima habría suficientes piezas para

1 Este documento fue publicado en *Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla*. Tomo II. Madrid, Barcelona, Buenos Aires, 1930, pp. 495-504.

el culto en esas fechas, ya que hay noticias de la plata española enviada a América durante el siglo XVI[2], pero en todo caso sorprende la ausencia de piezas de culto en el ajuar del arzobispo.

En el inventario que se hace de los objetos que se envían se especifica tanto su peso como el precio de la hechura, así como el oro gastado en los objetos dorados, pero también se describe su estructura por lo que podemos identificar como eran, si los comparamos con las piezas coetáneas existentes en España.

En lo que se refiere a la vajilla se reseñan cuatro tazas de plata doradas, y una de ellas alta y avenerada. En este último caso las piezas conservadas en España de esta época, o algo posteriores, suelen tener asas laterales, y ser de pequeño tamaño. Las otras tazas se describen como lisas, y probablemente sirviesen para beber.

También se reseñan dos jarros de plata dorados, uno pequeño, y otro probablemente de tamaño normal, que, dada la fecha del documento, podría relacionarse con las abundantes jarras de pico que se utilizaban en España en esas fechas (lám. 1), o bien con los modelos más suntuosos de tipo italiano, de los que se conservan pocos ejemplares, cuya pieza mejor conservada es la que hay en la catedral de Burgos (lám. 2), aunque si se aprecian algunos ejemplos en la pintura[3]. Al final del inventario de la plata se reseña una fuente con las armas del arzobispo, que a juzgar por su peso y valoración podría formar conjunto con la jarra pequeña, ya que ambas piezas servían en las mesas españolas para distintos usos.

Otras piezas de plata que conforman el conjunto son un salero con tres recipientes, que podían ser independientes o bien formar parte de uno mayor con divisiones, como puede verse en algunas pinturas y dibujos del siglo XVII, así como en los dibujos conservados de los exámenes de plateros de Barcelona, de Pamplona y en los de la ciudad de Sevilla, así como en colecciones particulares[4]. En general estos objetos se llamaban saleros pero en sus distintos recipientes contenían, además de sal, pimienta y algún otro aderezo para la comida, como puede verse en algún ejemplar dibujado para los exámenes de los plateros sevillanos, que tiene los nombres: salero, azucarero, pimentero.

Completaban el conjunto de la mesa siete trincheros de plata, cuatro platos de manjar y una fuente de manjar[5], dos candeleros de plata blanca, que naturalmente servían para alumbrar durante la comida. También se reseñan otras piezas menores, algunas en mal estado.

---

2 M.C. HEREDIA MORENO, "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderías en la Carrera de Indias". *El arte español fuera de España*. C.S.I.C. Madrid, 2004, pp. 193-206, A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Exportaciones a las Indias de platería sevillana en el siglo XVI". *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. México D.F.-León (España), 2008, pp. 243-260.

3 M.J. SANZ, "Estética y significado de los objetos ricos representados en las pinturas de la iglesia del Hospital de las Santa Caridad". *Estudios sobre Miguel de Mañara. Su figura y su época. Santidad, Historia y Arte*. Sevilla, 2011, pp. 291-306, figs. 1 al 7.

4 M.J. SANZ, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, figs. 30 y 63, M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1999, C. ESTERAS, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV al XVIII*. Barcelona-Londres, 2005, pp. 146-151.

5 Con respecto al nombre de manjar parece que se refiere a un tipo de dulce habitual en la época.

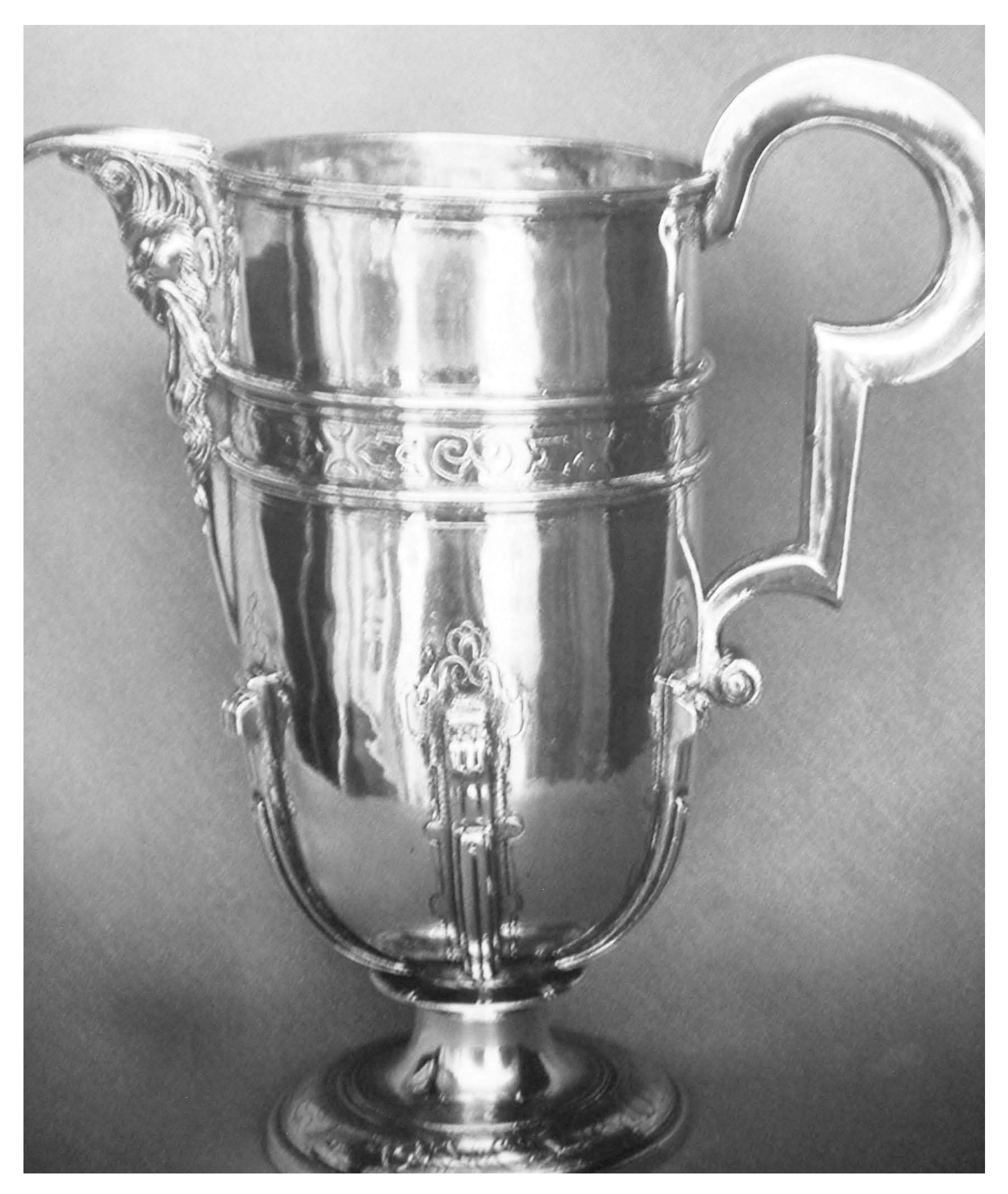


LÁMINA 1. *Jarra de pico, finales del siglo XVI o principios del XVII*.



LÁMINA 2. *Jarra de tipo italiano, finales del XVI. Catedral de Burgos.*

El análisis de los objetos nos muestra, como en varias pinturas de la primera mitad del siglo XVII, especialmente en el género del bodegón, los usos de la nobleza y de las personas adineradas, en sus casas y sobre todo en la mesa, hecho interesante porque se conservan pocos objetos de uso profano, si se excluyen las jarras de pico, y algunas fuentes.

Estas obras de plata fueron valoradas en ciento cincuenta y siete mil y ochocientos siete maravedís.

Las joyas

También en el inventario se citan las joyas, todas de oro, entre las que se reseñan un Agnus Dei, que era una medalla con la imagen del Cordero Eucarístico, que debía ser un colgante muy habitual, ya que a menudo aparece en los inventarios de bienes hasta la primera mitad del siglo XVIII.

Una pieza de gran calidad se halla en el Victoria and Albert Museum calificada como obra de finales del siglo XVI, centroeuropea. La joya muestra un corderillo cubierto de perlas que fingen ser los vellones de pelo, un rubí es su ojo, de su pecho sale un surtidor que cae en un cáliz y con la pata delantera derecha sostiene la cruz, lo que identifica claramente la sangre del Cordero. Es posible que no todos los Agnus Dei fuesen tan ricos, pero éste es una muestra clara de cómo eran en general[6]. Otro ejemplar aún más rico se reseña en un trabajo sobre joyería, aunque no se explica donde se halla la obra. En este caso el Cordero, también cubierto de perlas, muestra una base con piedras preciosas y esmaltes, pero no se representa el cáliz recibiendo su sangre[7]. En realidad los colgantes en forma de animales fueron bastante usados en la Europa de los siglos XVI y XVII, tal como puede comprobarse por las piezas conservadas en museos y tesoros de las imágenes, así como los estudios dedicados a los dibujos previstos para realizar las joyas[8].

Otra de las piezas de tipo religioso es un crucifijo, joya de la que se conservan muchos ejemplares, tanto en España como en los museos europeos y americanos. Las cruces más ricas suelen tener piedras preciosas en el anverso y esmaltes en el reverso.

Además de estos colgantes de tipo devocional, también llevaba joyas de tipo profano como un mondadientes, también de oro, y un papagayo, así como cinco anillos de esmeraldas. Con respecto al papagayo hay que decir que era una figura muy habitual en la joyería europea y también española, pues se conservan bastantes ejemplares de joyas con forma de animal, como ya hemos advertido. Además de los pájaros, entre los que destacaban las águilas, también se utilizaban camellos, leones, lagartos y otros reptiles, así como otros animales, casi todos de oro esmaltado y con piedras preciosas. Diferentes museos europeos y americanos contienen interesantes colecciones de este tipo de joyas, entre las que desatacan la colección del Palacio

6 J. ANDERSON BLACK, *A History of Jewelry. Five thousand of years*. Nueva York, 1981, p. 165.

7 G. HUGHES, *The Art of Jewelry*. Nueva York, 1984, pp. 96 y 97.

8 Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewelry*. Sotheby Parke Benet. Nueva York, 1979. *Libro de joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*. Edición facsímil, sin fecha.

Pitti, en Florencia, del Museo Británico, del Museo Victoria y Alberto, en Londres, y del Museo Metropolitano de Nueva York, entre otros.

Ya en la década de los setenta se publicó un estudio sobre la joyería española en que se mostraban joyas de este tipo. Precisamente en la segunda edición, en español, se observa una joya compuesta por un papagayo sobre una tortuga (lám. 3), existente en el Museo Arqueológico de Madrid, que podría relacionarse con la joya del arzobispo[9].

Este tipo de joyas profanas fue perdiendo terreno a favor de las tipo religioso, que aunque siempre existieron como la cruz, o el Agnus Dei, aparecieron otras nuevas dedicadas a los santos y especialmente a la Inmaculada cuyo culto tomó un gran auge a partir del siglo XVII.

Las joyas de oro que el arzobispo llevó a América fueron apreciadas en ciento veinte y seis mil y ochocientos y sesenta y seis maravedís.

Las vestimentas

Sorprende la riqueza de las túnicas, y otras vestimentas que iban en el ajuar del arzobispo, entre las que destacan varias sayas. Esta ropa que hoy día se interpreta como una falda amplia y larga de mujer, usada especialmente en los medios campesinos hasta la primera mitad del siglo XX, era también una ropa masculina en la fecha del documento que tratamos. Consistía en una vestimenta talar, que parece usaban especialmente los eclesiásticos, y a esto deben referirse las descritas en el ajuar del arzobispo.

Llevaba al parecer dos sayas una verde de terciopelo guarnecida de raso y con tela de oro que valía diez y seis mil y ochenta y dos maravedís. Otra saya de raso blanco, con mangas en punta, adornada con tela de plata y guarnecida de terciopelo blanco, que iba forrada de tafetán rojo. Su coste incluida la hechura que fue de cuarenta y siete mil trescientos treinta maravedís. Ambas sayas estaban todavía en ejecución. También trasportaba alguna cantidad de telas de Holanda y cinco paños de tapicería, seguramente para adornar su palacio.

El tipo de vestimenta que se describe debía corresponder a los miembros importantes de la Iglesia, ya que los seglares no usaban ropa talar salvo la nobleza y los reyes en ocasiones muy especiales, como puede verse en las pinturas de la época y posteriores.

Además de enviar todo su rico ajuar también embarcó dos mil arrobas de aceite, que, a razón de doce reales la arroba, se valoraron en ochocientos diez y seis mil maravedís.

Vemos pues como el arzobispo llevó a Perú un riquísimo ajuar, lo que hace pensar que pertenecía a una acaudalada familia, pero ignoramos cual había sido su situación anterior en la Iglesia. De todas formas los nombramientos de cargos importantes, tanto eclesiásticos como civiles, siempre comportaban grandes beneficios, pues de lo contrario sería impensable que ciudadanos en buenas condiciones económicas emigraran a América.

9 P. MULLER, *Jewels in Spain, 1500-1800*. Hispanic Society. New York, 1972; 2ª edic. *Joyas en España, 1500-1800*. Nueva York, 2012, p. 101, fig. 167.

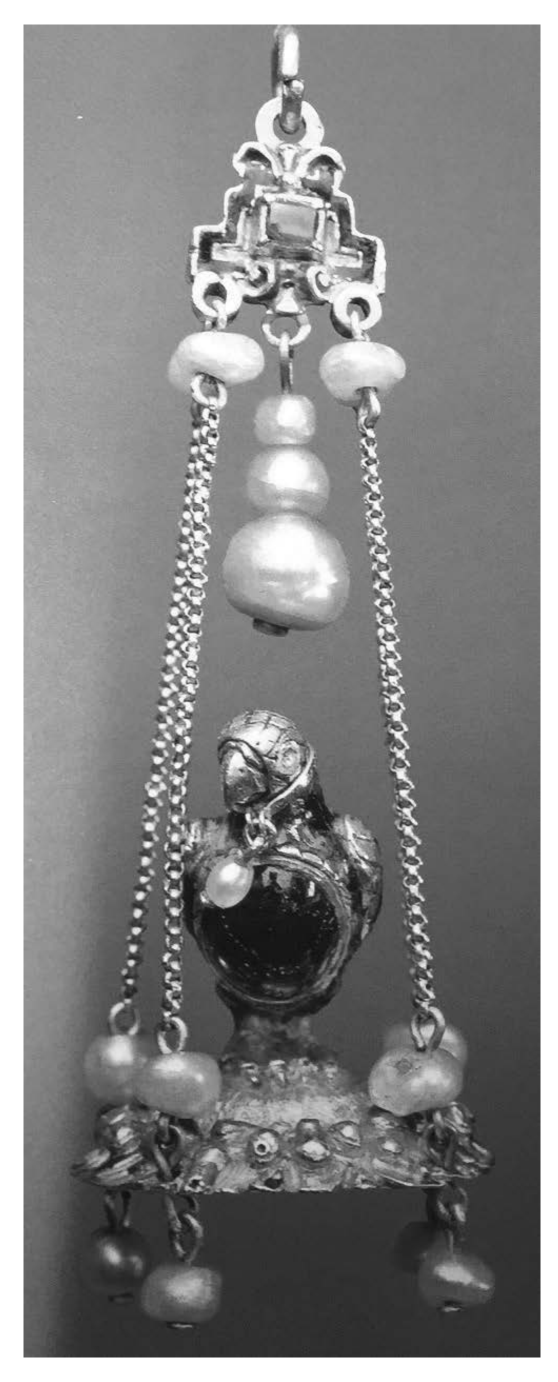


LÁMINA 3. *Joya en forma de papagayo, finales del siglo XVI. Museo Arqueológico Nacional.*

Jóias e outros adornos preciosos em Vila Rica de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil), no século XVIII[1]

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA[2]
Universidade Católica Portuguesa

1. Introdução

Transversal aos diversos grupos sociais, as jóias e outro tipo de adornos preciosos promoviam, na hierarquizada sociedade de Antigo Regime, a representatividade social dos seus possuidores, revelando-se formas determinantes de expressão nas distintas regiões do Império Português, ao longo de Setecentos.

Neste breve estudo – o primeiro de um conjunto mais alargado a realizar sobre este tema referente a várias regiões das Minas Gerais do século XVIII[3] –, procurare-

1 Estudo inserido no "*Projecto Aliança: Design e Inovação de produtos de joalheria em Comunidades Criativas mineiras a partir de aspectos tradicionais de sua origem portuguesa*" (2015-2017), da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, e financiado pelo Programa Ciência sem Fronteiras e CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior. A nossa participação nesse projecto visa a análise do uso das peças de joalharia nas Minas Gerais no século XVIII. Agradecemos a Suely Maria Perucci Esteves e a Carmem Silva Lemos toda a colaboração durante a nossa investigação no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência/Casa do Pilar, em Ouro Preto.

2 Professor Catedrático da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa; director do CIONP – Centro Interpretativo da Ourivesaria do Norte de Portugal (CITAR-EA/UCP); investigador integrado do CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP).

3 Para uma análise sociológica das elites setecentistas de Minas Gerais, em relação com os respectivos bens, vd. C.M. CARVALHO DE ALMEIDA, *Ricos e pobres em Minas Gerais: produção e hierarquização social no mundo colonial, 1750-1822*. Belo Horizonte, Argvmentvm, 2010.

mos determinar o peso das peças de joalharia no quotidiano, os respectivos valores e a diversidade tipológica existente, num panorama historiográfico ainda muito parco de conteúdos de investigação[4].

O centro de análise deste artigo centra-se na Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e o núcleo documental escolhido, neste primeiro estudo, circunscreveu-se à análise de alguns inventários *post-mortem*, acervo fundamental para a reconstituição do quotidiano mineiro do período cronológico em questão, fornecendo, paralelamente, indicações sobre uma pluralidade de domínios da vida do dia-a-dia a merecer ainda análises com enfoques de outra natureza. Para além de propriedades rurais, urbanas e escravos, do mobiliário aos têxteis de casa, dos materiais cerâmicos aos vidros, dos metais nobres e não nobres – essencialmente estanho, ferro, cobre, ou folha-de-flandres – ao vestuário, tudo é inventariado para benefício actualdo conhecimento do *modus vivendi* mineiro do período setecentista e do início de Oitocentos.

A perspectiva de investigação centra-se na identificação das jóias masculinas e femininas[5] e respectivas funções, numa referência às zonas corporais de adorno, com a menção das tipologias de peças realizadas em metais preciosos, podendo recorrer a uma diversidade de gemas para o seu embelezamento e valorização. Outras vezes as matérias-primas utilizadas são apenas o ouro, nos tradicionais cordões ou botões, ou, ainda, a prata[6].

Em termos de grupos sociais associados às peças, escolhemos referenciar, preferencialmente, as elites locais, com uma ou outra excepção, à semelhança do que fizemos em trabalhos aplicados a outras regiões[7], pois, à partida, seria o estamento da população com maior abundância de exemplares preciosos de adorno, se bem que os estamentos intermédios ofereçam, por vezes, surpresas quanto à abundância e variedade tipológica de peças elencadas. A distinguir, igualmente, os acervos mas-

4 Constituem excepções (existindo ainda outros estudos com referências mais ou menos dispersas), C.C. MÓL, *Mulheres forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica (1750-1800)*. Dissertação de Mestrado em História na Universidade Federal de Minas Gerais, 2002; IDEM, "Para adornar e proteger: o uso de jóias pelas mulheres forras de Vila Rica". *História Perspectivas*. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, n^{os} 27-28 (Jul.-Dez. 2002/Jan.-Jun. 2003), pp. 503-535; L.H. OZANAN, *A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais: 1735-1815*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas; Departamento de História, 2013 [esta tese respeita a uma investigação documental circunscrita a Sabará].

5 A questão das jóias tipicamente femininas e masculinas é abordada por M.B. NIZZA DA SILVA, *Vida privada e quotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI*. [S. l.], Editorial Estampa, D.L. 1996, pp. 233-234.

6 Como é visível nas peças de joalharia dos Álvares da Silva, rica família baiana de origem portuguesa. Vd. G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Ouro, prata e outras riquezas numa herança da Baía (Brasil)". *Revista do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* nº 3 (2004), pp. 293-316.

7 Vd. G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Objectos preciosos, aparato e representação das elites da corte portuguesa de Setecentos". *Armas e Troféus*. Lisboa: Instituto Português de Heráldica, 9ª s. (2002/2003), pp. 229-252; IDEM, "Riquezas Insulares: pratas e jóias das elites de Ponta Delgada (1775-1815)", in G. de VASCONCELOS E SOUSA (coord.), *Artes Decorativas nos Açores: Subsídios para o seu estudo nas ilhas de São Miguel e Terceira*. Porto, UCE-Porto; CITAR, 2015, pp. 129-191.

culinos dos femininos, pela acentuada especificidade de tipologias de peças neles existente.

2. Adornos de homens e mulheres: posse, empenho e venda

O "ver e ser visto", fenómeno determinante na vivência social do Antigo Regime, enquadra a afirmação de que os sinais exteriores de riqueza consubstanciavam o valor de referência de homens e mulheres na sociedade, sedimentando, a par com outros critérios, o peso específico da família no espectro local. Para tal contribuíam as jóias e outros adornos preciosos, nomeadamente masculinos, mas, também, os ricos têxteis de casa, o vestuário e seus acessórios, a prataria de casa e os meios de transporte[8], para além da própria habitação, que constituíam elementos de diferenciação social efectiva.

Quanto à origem geográfica das peças elencadas nos diversos inventários, é provável que algumas sejam de origem brasileira[9] e outras provenientes da metrópole. Divulgámos noutros estudos elementos que nos permitem percepcionar a exportação de jóias desde as cidades do Porto[10] e de Lisboa[11] com destino à então colónia brasileira. A proibição da laboração dos ourives, em 1766[12], em muito contribuíra para este facto, e é provável que existam muito mais informações nestes domínios, a necessitar, ainda, de maior investigação.

Um dos meios mais importantes para aferir a forma de que se revestiu chegada e comercialização dos adornos preciosos reside na loja do Sargento-mor Diogo José

8 Coches, caleches, berlindas ou meras cadeirinhas permitiam marcar a diferença, tal como ainda hoje os automóveis e as suas diferentes marcas o fazem. Vd. N.L. MADUREIRA, *Lisboa: luxo e distinção: 1750-1830*. Lisboa, Editorial Fragmentos, D.L. 1990; tal sucedia, igualmente, nas sociedades periféricas, como Ponta Delgada (G. de VASCONCELOS E SOUSA, *Fontes para as Artes Decorativas nos Açores III*. Porto, UCE-Porto; CITAR, 2014, pp. 11, 15, 52) ou Angra do Heroísmo (G. de VASCONCELOS E SOUSA, *Fontes para as Artes Decorativas nos Açores V*. Porto, UCE-Porto; CITAR, 2015, vd. índice: entradas berlinda, sege, cadeirinha).

9 Sobre os ourives activos, na primeira metade de Setecentos, em Ouro Preto, vd. alguns dados referenciados por R. TRINDADE, "Ourives de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX". *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro. 12 (1955), pp. 109-149; J. MARTINS, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, IPHAN, 1974; J.X. de ARAÚJO, "Artífices na Vila Rica setecentista: possibilidades de pesquisa". Disponível in *http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v2-066-73-jeaneth%20xavier%20de%20araujo.pdf* (2015/10/11).

10 Vd. G. de VASCONCELOS E SOUSA, *Percursos da joalharia em Portugal: Séculos XVIII a XX*. Porto, CITAR, 2010, pp. 276-285.

11 Vd. G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Exuberância e cromatismo: Portugal e Brasil na Joalharia de Setecentos", in J. PANIAGUA PÉREZ, N. SALAZAR SIMARRO e M. GÁMEZ, *El sueño de El Dorado: estúdios sobre la plata ibero-americana siglos XVI-XIX*. Léon-México, Universidad de León, Área de Publicaciones; Instituto de Humanismo e Tradición Clásica; Instituto Nacional de Antropología y Historia, 2012, pp. 434-437; mais tarde republicado in *Museu*. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo. 4ª s. 20 (2013), pp. 22-27.

12 Vd. H.M. FRANCESCHI, *O ofício da prata no Brasil: Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Studio HMF, 1988, pp. 169-170.

da Silva de Saldanha[13], cujo conhecimento nos foi possibilitado pela elaboração do seu inventário *post-mortem*, iniciado em 1806 (quadro XVI)[14]. O elenco destes bens evidencia a assinalável quantidade de objectos existentes no estabelecimento comercial, para além das fazendas[15], e seria interessante averiguar quantas outras lojas existiriam possuindo este tipo de peças em Vila Rica (ou, até, em Mariana). Quando os ourives portugueses[16] enviavam peças para serem comercializadas na então colónia brasileira, é provável que a venda e aquisição deste tipo de peças de ourivesaria fossem efectuadas em tendas desta natureza, por entre fazendas e outras miudezas[17].

O espólio desta loja[18] é marcado por uma grande diversidade tipológica de adornos, tanto em termos de jóias como de bijutarias[19]. Entre eles encontramos objectos únicos, provavelmente de aquisição mais específica e de preço mais valioso, ou, então, porque se tinham já vendido por ocasião do inventário, mas que contrastam com algumas tipologias mais baratas, cujos números evidenciam com clareza as quantidades existentes: quatro dúzias e oito anéis de pedras falsas ou brancas com folhas encarnadas, de prata, valendo 700 réis; noventa pares de bichas – adornos para orelhas – de pedras falsas cravadas em prata, a dúzia a 300 réis; ou, ainda, nove dúzias e cinco pares de brincos pretos de cabaças, a 450 rs. cada dúzia (quadro XVI).

A abrangência do espólio deste estabelecimento revela-se alargada, indo desde adornos de mulher a peças para uso masculino, como fivelas de calção, gola de prata para militares, ou ganchos para espadins. É possível que os 3 palitos de prata ou o exemplar de ouro fossem para emprego masculino, mas, neste momento, não dispomos de elementos para o afirmar com evidência documental[20].

---

13 Vd. C.C. MÓL, *Mulheres forras...* ob. cit., pp. 133-135 (peças de ourivesaria e bijouteria existentes na loja, pp. 133-135; IDEM, "Para adornar e proteger..." ob. cit., pp. 506-508. Voltamos a reproduzir este inventário no quadro XVI (nos apêndices), em virtude de haver diversos lapsos de transcrição e falhas na sistematização dos elementos.

14 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 37, Auto 453, ff. 69; 70-72v.

15 Vd. C.C. MÓL, *Mulheres forras...* ob. cit., pp. 179-181 (quadro 20).

16 Ou, então, de centros brasileiros como Salvador da Baía ou o Rio de Janeiro, num movimento que, a ter existido, não está ainda enquadrado por investigação meticulosa.

17 No caso do estudo da loja de tecidos e retroses de Ponta Delgada, na ilha açoriana de São Miguel, o respectivo inventário, que apresentámos no final, não possui referências a peças preciosas de adorno; cfr. G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Uma loja de tecidos em Ponta Delgada, nos finais do século XVIII", in G. de VASCONCELOS E SOUSA (dir.), *Matrizes da investigação em Artes Decorativas III*. Porto, UCE-Porto; CITAR, 2012, pp. 11-40.

18 É, também, identificada outra loja, pertença do capitão Manuel Francisco de Andrade, onde surgem referenciadas diversas peças de joalharia, designadamente brincos, pentes, anéis, flores de cabelo e correntes de relógio. Entre as gemas, a presença de crisólitas nos ditos pentes. Vd. E.A. JANUÁRIO, "Jóias de adorno, como investimento e de devoção". Disponível in *http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab/h8_4.pdf* (2015/12/26).

19 Vd., também, C.C. MÓL, "Para adornar e proteger..." ob. cit., p. 508.

20 Esgravatadores de prata surgem referenciados entre os bens do duque de Aveiro, em Portugal (vd. L. de BIVAR GUERRA, *Inventário e sequestro da Casa de Aveiro em 1759*. [S. l.: Ed. do Arquivo do Tribunal de Contas, 1952, p. 72; ou, nesta recolha de Vila Rica de Ouro Preto, também Joaquim Rodrigues de Sousa possuía um palito de ouro empenhado junto de Diogo José da Silva Saldanha (quadro XVI, no apêndice deste artigo).

Impressiona a quantidade de botões e de brincos disponíveis para compra. Não se observam gemas de grande valor – dos diamantes, apenas os minúsculos *mosquitos* –, mas há topázios, ametistas, cristais ou uma água-marinha. O universo mágico e supersticioso, aqui combinado com elementos cristãos, encontra notícia nesta loja; nela se vendem meias-luas, sinos salomão, inventariados junto de verónicas, olhos de Santa Luzia ou um Espírito Santo[21].

É muito provável que Maria Teodora do Sacramento, moradora na Rua Direita de Vila Rica, que ao morrer deixou viúvo Manuel de Lemos Magalhães – inventário *post-mortem* aberto a 4 de Agosto de 1773 (quadro V) –, estivesse relacionada com actividades comerciais ligadas à venda de adornos, pois a presença de cerca de 50 pares de brincos – entre uns isolados, outros agrupados e outros, ainda, incorporando conjuntos –, de agrupamentos de 8 relicários ou 12 jogos de fivelas, entre outros, indicia claramente essa ligação ao negócio.

Após a alusão a este contexto de venda, importa referenciar outro papel relacionado com os adornos e o seu valor. Trata-se dos penhores efectuados sobre as peças de ourivesaria, tradição muito comum na realidade lusófona[22]. Em Vila Rica, sucedem-se, pois, com alguma frequência, os róis de bens em que vinham indicadas peças de joalharia do(a) falecido(a) empenhadas nas mãos de outros, ou objectos empenhados junto do próprio inventariado[23]. Estes exemplares em metais preciosos e pedraria possuíam um valor real, pelo que constituíam mercadorias preferenciais no acto de penhorar, se bem que outros bens móveis pudessem entrar nesse processo, designadamente os têxteis. De entre os inventários seleccionados, possuíam jóias em penhor e empenhadas os falecidos Violante Maria de Avelar (quadro VII), D. Tomásia Rosa Joaquina Grácia de Brito (quadro VIII.1 e VIII.2), Antónia Maria da Conceição (quadro IX), Teresa Maria da Conceição (quadro XII), o Sargento-mor Diogo José da Silva Saldanha (quadro XVI) e José de Sousa Coelho (quadro XVII). Registe-se que variava o valor dos exemplares empenhados, indo desde um simples par de fivelas pequenas de prata para calção, que Adão Mendes empenhara junto do referido José de Sousa Coelho, por 200 réis, até uns brincos de amêndoa de ouro com diamantes, penhorados junto de Manuel Francisco Pereira Bacelete por D. Tomásia de Brito, em 5 oitavas e ¾ de ouro (quadro VIII.1).

21 Vd., também, C.C. MÓL, "Para adornar e proteger..." ob. cit., p. 512.

22 Vd. A. DURÃES, "Penhoristas do Porto no início do século XVII: homens, actividade e objectos", in I. dos GUIMARÃES SÁ e M. GARCÍA FERNÁNDEZ (coords.), *Portas adentro: comer, vestir, habitar (ss. XVI-XIX)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 251-272; G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Pratas douradas e jóias na região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal", in G. de VASCONCELOS E SOUSA, *O luxo no Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto, UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, pp. 37-41.

23 Nos Açores testemunhamos, também, uma situação similar, designadamente em Ponta Delgada, como se pode aferir in G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Riquezas Insulares: pratas e jóias das elites de Ponta Delgada (1775-1815)", in G. de VASCONCELOS E SOUSA (coord.), *Artes Decorativas nos Açores: Subsídios para o seu estudo nas ilhas de São Miguel e Terceira*. Porto, UCE-Porto; CITAR, 2015, pp. 155-156.

Passemos à análise da influência do género na posse dos adornos, concentrando a nossa atenção, em primeiro lugar, nas peças masculinas[24]. Estas dividiam-se em exemplares de representação e de defesa, sobretudo ligados às milícias – a que pertencia a principalidade da terra[25] –, e noutros puramente de adorno, não esquecendo que muitos destes transportam, igualmente, outra faceta de representação social, distinta da primeira.

No primeiro grupo incluiríamos tipologias como o espadim (quadros II, IV, VI), designadamente de prata lisa ou lavrada, o bastão com seu castão de prata (quadro II), ou uma bengala de cana-da-Índia com castão de prata, do uso do Sargento-mor Diogo José da Silva Saldanha, morador na Rua de São José, em Vila Rica (quadro XVI). O retrato masculino da segunda metade de Setecentos evidencia, em algumas figuras gradas – de âmbito local ou nacional –, a presença do bastão, sobretudo associado a algum tipo de mando, nem que seja a nível de milícias locais. Acrescem a estas tipologias diversos fagotes (quadros XV, XVI e XVII) e pistolas, que possuíam aplicações argênteas (quadro II).

No que concerne ao segundo grupo, o das peças de adorno masculinas, destacam-se particularmente as fivelas, que surgem tanto de ouro como de prata. Objecto de complemento do traje e sapatos, as fivelas desempenharam um papel importante na expressão pública do homem setecentista e do primeiro terço de Oitocentos, um pouco por todo o Império Português. A fivela[26] tornava-se o elemento do brilho visível, sobretudo as dos sapatos, e, em Vila Rica, os homens de posição, e não só, deram sinais de posse destas tipologias de peças, como sucede noutras regiões[27]. Encontramo-las sobretudo de ouro ou de prata, também de prata dourada (quadro XVI), recorrendo, por vezes, a pedraria verdadeira ou falsa para criar a ilusão de elegância e distinção. No entanto, as fivelas poderiam ser uma jóia feminina, como sucede com um dos pares mais valiosos, pertença da herança de D. Tomásia Rosa Joaquina Grácia de Brito (1781). De prata dourada, tal par, destinado ao ornamento dos sapatos, possuía topázios amarelos encastoados nesse metal, com charneiras de aço, tendo sido avaliado na quantia de 28$800 réis[28], um valor significativo

---

24 Pode ver, para o Maranhão, alguns elementos fornecidos in A. da SILVA MOTA, "Aspectos da cultura material nos inventários *post-mortem* da capitania do Maranhão, nos séculos XVIII e XIX", in *Actas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Disponível *inhttp://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/antonia_silva_mota.pdf* (2016/01/010). Vd. p. 18.

25 Sobre este importante conceito social no Antigo Regime, vd. N. DAUPIÁS D'ALCOCHETE, *Principalidade*. Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001.

26 Sobre esta tipologia, vd. N. CORREIA GUEDES, "Fivelas dos séculos XVIII e XIX". *Gráfica 70*. Lisboa (1970), pp. 62 e ss.

27 Na cidade de Ponta Delgada, na ilha de São Miguel, Açores, a nossa recolha verificou a existência a constante presença de fivelas, tanto de ouro como de prata, destinadas a distintas funções. Sobre esta abordagem, vd. G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Riquezas Insulares..." ob. cit., pp. 145-146.

28 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 64, Auto 715, f. 7v.

entre os que se podem consultar nos quadros em apêndice a este estudo (quadro VIII.1). Outro tipo enquadrável neste agrupamento de peças refere-se aos hábitos das ordens militares. Cláudia Mól identifica, em Vila Rica, uma insígnia da Ordem de Cristo de ouro e esmalte, a que se podem juntar, de certa forma, as veneras de Familiar do Santo Ofício[29], em geral pequenas medalhas de ouro com aplicação de esmaltes, sendo que a identificada era apenas de ouro[30]. O acervo do Coronel Manuel da Guerra de Sousa Castro Araújo Godinho, morador na Rua Direita de Vila Rica e falecido no Rio de Janeiro[31], com processo de inventário iniciado em 1814, possuía um hábito de Avis cravado de pedras, a que foi atribuído o valor de 24$000 réis (quadro XVIII)[32].

Quanto às peças femininas[33], faremos a sua análise mais minuciosa no ponto seguinte deste artigo, interligando-as com as tipologias e os materiais nelas utilizados. Há elencadas jóias tipicamente de senhora, como os adornos de toucado e de orelhas, cordões, sequilés, laços, mas, também, diversos tipos de anéis e peças para os pulsos. Algumas possuem evidentes ligações ao traje, como as fivelas, já referenciadas para o caso masculino, a que poderíamos juntar os diversos tipos de botões, uma das tipologias por excelência do século XVIII, atendendo à quantidade presente nos inventários, mas não, curiosamente, nos exemplares sobreviventes.

As jóias femininas são as que alcançam valores mais elevados em Vila Rica – nada de surpreendente, contudo –, destacando-se as cravejadas de diamantes, nomeadamente os adereços. Atendamos ao caso de Felipa Maria de Matos, segunda mulher do Doutor João de Pita Loureiro, descendente do ourives do ouro portuense Luís Pita Loureiro[34], cujo filho, Luís Pita Loureiro de Sousa, emigrou para o Brasil e se estabeleceu em Vila Rica[35]. O seu inventário orfanológico, aberto em 16 de Maio

---

29 Sobre veneras de Familiar do Santo Ofício, vd. S. RAMIRES PINTO, "Insígnias de Familiar do Santo Oficio: um estudo de Falerística", in *Genealogia & Heráldica, Lisboa – 86 – Actas do 17º Congresso Internacional das Ciências Genealógica e Heráldica*, vol. de Heráldica. Lisboa: Instituto Português de Heráldica, 1989, peças 6-8; G. de VASCONCELOS E SOUSA, *A joalharia em Portugal: 1750-1825*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1999, p. 98.

30 Vd. C.C. MÓL, "Para adornar e proteger..." ob. cit., p. 532.

31 Sobre o uso de insígnias militares na corte do Rio de Janeiro, vd. C. BORGES DA SILVA, *O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010, pp. 107 e ss.

32 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 47, Auto 520, f. 4.

33 Antónia Silva Mota apresenta jóias femininas e masculinas inventariadas em 1805, por morte do coronel José António Gomes de Sousa, do Maranhão, com valor significativo. Cfr. A. DA SILVA MOTA, "Aspectos da cultura material nos inventários *post-mortem* da capitania do Maranhão, nos séculos XVIII e XIX", in *Actas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Disponível *inhttp://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/antonia_silva_mota.pdf* (2016/01/10). Vd. pp. 1, 16-17.

34 Vd. G. de VASCONCELOS E SOUSA, *Dicionário dos ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e de Gondomar (1700-1850)*. Porto, UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 1, pp. 917-918.

35 Vd. Arquivo da Igreja Paroquial da Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto), Lº 1-C. (1728-1782), f. 68, referenciado por C.R. TRINDADE, "*Ourives* de Minas Gerais nos séculos

de 1774 (quadro VI), elenca um conjunto de peças de joalharia, em que se destaca sobremaneira o adereço de diamantes e topázios encarnados[36], cravados em ouro e prata, com valor ascendia, segundos os louvados, a 130$000 réis[37].

Conquanto não tivéssemos procedido a um levantamento exaustivo das jóias de Ouro Preto nesse período, cremos estar perante uma das peças ricas desta localidade[38], relativamente perto do laço com pedras amarelas e diamantes (150$000 rs.), propriedade de D. Francisca Teresa de Jesus, da vizinha cidade de Mariana[39], mas longe dos 250$000 rs., que valia um afogador e brincos de D. Inácia Feliciana da Silva Pontes, da mesma localidade[40], e ainda mais do principal conjunto de diamantes, com laço, afogador, laço, brincos e pulseiras, pertença de D. Inácia Rosa Angélica da Silva, mulher do Coronel Carlos José da Silva, que, ao morrer em 1790, deixou um vastíssimo conjunto de jóias, algumas delas significativamente valiosas, atendendo ao espectro das restantes peças em Minas[41].

Uma última referência diz respeito aos adornos de temática religiosa, testemunho de uma sociedade intensamente crente, numa terra em que muitos proveitos económicos se poderiam alcançar, mas em que as agruras marcavam, também, o ritmo do quotidiano. O recurso a Deus, a Nossa Senhora e aos santos de maior devoção constituía, portanto, um veículo da fé e um caminho para o consolo da alma. Para além das habituais cruzes de ouro e prata, localiza-se, entre os acervos, a presença de breves[42], verónicas de invocação de São Bento (quadros II e VI), rosários (quadros VII e IX), relicários (quadro V), ou pequenas imagens de Nossa Senhora da Conceição, uma especial devoção em tempos da dinastia brigantina[43].

XVIII e XIX". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro 12 (1955), pp. 139, 143 e 147.

36 Corresponderão, provavelmente, a topázios imperiais. Sobre esta gema, vd. R. GALOPIM DE CARVALHO, *Pedras preciosas na arte sacra em Portugal*. [S. l.], CTT Correios de Portugal, D.L. 2010, pp. 128 e 130.

37 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 57, Auto 685, f. 3.

38 Erlaine Aparecida Januário identifica um rosicler com diamantes cravados em ouro, avaliado em 56$775 rs., pertença de D. Maria Pereira de Amorim, solteira e moradora em Vila Rica. Vd. E.A. JANUÁRIO, ob. cit.

39 Vd. Arquivo Histórico da Casa Setecentista (Mariana), *Inventários* Orfanológicos, 1º Ofício, códice 120, auto 2498, f. 18.

40 Vd. Arquivo Histórico da Casa Setecentista (Mariana), *Inventários* Orfanológicos, 1º Ofício, códice 109, auto 2255, f. 3v.

41 Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 17, Auto 178, ff. 2-9. Este importante acervo será alvo de estudo específico.

42 Breve da marca era uma "Relíquia que vem de Roma acompanhada de autêntica para provar a sua veracidade". Vd. A. de MORAIS SILVA, *Grande dicionário da língua portuguesa*. [S. l.], Editorial Confluência, 1950, vol. 2, p. 615.

43 Vd., a este propósito, C.C. MÓL, "Para adornar e proteger..." ob. cit., pp. 510-512; vd. ainda, uma tabela com peças de teor religioso na p. 532.

3. Tipologias para distintas zonas corporais femininas

Na percepção das zonas corporais de utilização das peças de joalharia femininas, a cabeça e o colo – zonas visíveis ao observador – representam os locais de eleição das mulheres mineiras, opção, aliás, comum ao resto da realidade portuguesa, da Europa Ocidental e da América de matriz espanhola e inglesa.

Entre os enfeites preciosos utilizados para embelezar os cabelos, registam-se diversos tipos de flores, recorrendo a gemas de distintas colorações, num jogo cromático que denominámos, em 1995, por *festa da cor*[44]. Para acentuar o brilho da pedraria, a colocação de molas permite falar de trémulos, mas a joalharia do período observa, igualmente, a existência de pregos, apenas de espetar e sem o efeito do movimento. Por vezes, os trémulos bifurcavam em duas ou mais flores, acentuando a dimensão ornamental. No presente caso mineiro, entre os acervos seleccionados, registam-se diversas flores e pentes entre as jóias de D. Tomásia Rosa Joaquina Grácia de Brito (quadros VIII.1 e VIII.2), cujo processo de inventário, já referido *supra*, foi aberto em 1781. No seu acervo, pontificam pentes de tartaruga com ametistas cravadas em prata, no valor de 11$200 rs., e diversas flores com ametistas, topázios amarelos ou encarnados, diamantes, ou simplesmente, gemas designadas por "pedras encarnadas", por dificuldade de identificação gemológica.

Outro núcleo significativo de ornamentos de toucado encontrava-se à venda na loja do Sargento-mor Diogo José da Silva Saldanha (1806), com a presença de onze flores para os cabelos, cravadas com pedras coloridas[45]. Entre o parco núcleo de peças avaliadas por morte de Teresa Maria da Conceição, que deixou viúvo Francisco António da Rocha, morador ao pé de António Dias, em 1793 (quadro XII), achava-se, igualmente, uma flor de cabelo do feitio de estrela com pedras vermelhas, que junto dela lhe havia empenhado Joana Fontes pela quantia de quatro vinténs de ouro[46].

Para as orelhas, elencam-se os mais diversos tipos de brincos, entre exemplares de distintos materiais, elementos decorativos e valores. A ornamentação desta zona corporal constituiu, neste período, como noutros, aliás, um dos principais usos das peças de joalharia e bijutaria.

Entre os materiais utilizados nos brincos, distinguiam-se as gemas inorgânicas, como os diamantes, topázios amarelos e encarnados, as ametistas, os pingos de água[47], ou, sem identificação específica, pedras roxas, encarnadas – ou até pedras com folhas, por exemplo, de coloração amarelaou encarnada. Entre as substâncias

---

44 Vd. G. de VASCONCELOS E SOUSA, "A ourivesaria portuense nos séculos XVIII e XIX: I – As jóias (séc. XVIII)". *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto. 7ª s., 14 (Jan.-Fev. 1995), p. 27.

45 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 37, Auto 453, f. 70-70v.

46 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 66, Auto 731, f. 2.

47 Sobre os pingos de água, referenciados como topázios incolores, vd. H.M. FRANCESCHI, ob. cit., p. 238.

orgânicas[48], surgem com especial destaque os aljôfares, para além dos corais. Entre as técnicas de execução e ornamentação, encontra-se referência ao esmalte, predominando o verde nas indicações da cor (por exemplo, quadro II). Entre os metais, a presença expectável do ouro e da prata. Há, ainda, a referência a brincos pretos de cabaças e a brincos pretos de missangas modernos, à venda na loja de Diogo Saldanha, estabelecimento a que aludimos já frequentemente ao longo deste estudo (quadro XVI).

Dois dos mais requintados pares de brincos, atendendo somente ao que nos é dado pela descrição, pertenciam a Florência Messias de Castro, que deixou viúvo José António Ribeiro, moradora na Rua de Simão da Rocha, em Vila Rica. No seu processo de inventário, aberto em 13 de Fevereiro de 1799 (quadro XIV), elencam-se "*hum par de brincos em prata de pedras de topázios amarellos e em cada hum huma pedra vermelha formados em figura de passarinho*"[49] – portanto, com a figura de uma ave –, bem como "*hum par de brincos em prata com suas pedras brancas chamados pingos de agoa com tres pingentes em cada hum*"[50]. Havia, ainda, uns brincos ingleses de ouro com pedras vermelhas, existentes (1777) entre os bens de Violante Maria de Avelar, que deixou viúvo Eugénio Varela Santiago, ambos crioulos forros (quadro VII).

Para o colo feminino, destinavam-se fios de contas de ouro (quadro IV), trancelins, mas, sobretudo, cordões de ouro, sendo que alguns dos acervos analisados os possuíam, por vezes em número expressivo. A título exemplificativo, entre os bens do Capitão Manuel Fernandes de Araújo (1751) surgem quatro exemplares (quadro II). Do colo pendiam, por exemplo, cruzes, breves, caixilhos, sequilés (quadro III, dois exemplares, que haviam pertencido a Custódia da Costa Braga, ca. 1761), laços e lacinhos, de ouro com pedraria – por vezes, em conjunto com brincos (por exemplo, quadro VII).

D. Tomásia Rosa Joaquina Grácia de Brito, natural da freguesia de Bom Jesus de Furquim, no termo de Mariana, morreu solteira, mas foi mãe de quatro filhos, *por fragilidade humana*, como refere no seu testamento[51]. O seu processo de inventário, aberto a 3 de Outubro de 1781, para além de diversas outras jóias de que fomos dando conta ao longo deste trabalho, regista três fios de pescoço de aljôfar grosso, pesando 5 oitavas e ¾, e aos quais foi alvitrado o valor de 13$800 réis. A estes juntavam-se duas meadas mais finas destinadas à ornamentação dos braços, cada uma composta por sete fios; o valor era consideravelmente mais baixo, ficando nos 4$500 réis[52] (quadro VIII.1).

48 Como surgem designadas in R. GALOPIM DE CARVALHO, *Pedras preciosas na arte e devoção: tesouros gemológicos na arquidiocese de Évora*. [S. l.], Fundação Eugénio de Almeida, 2006, pp. 70 e ss.

49 Um par de brincos com pássaro pode ser observado in L. D'OREY (dir.), *Cinco séculos de joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa; London, IPM; Zwemmer, 1995, p. 91.

50 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 54, Auto 643, f. 2. Foram avaliados, respectivamente, em 6$000 e 4$000 réis.

51 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 64, Auto 715, f. 2 do 1º volume.

52 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*,

Associados ao traje, para além das fivelas, a que aludimos *supra*, estavam os botões de camisa, fundamentalmente de ouro, mas, também, executados em prata (quadro V). Estas peças, de diversas qualidades, existiam em número que merece uma referência especial[53], havendo, entre os elementos recolhidos, parca alusão a feitios, apenas se registando os de granitos (quadro I). Uns possuíam pedras, como topázios (quadro VI), podendo ter folheta vermelha ou amarela (quadro XVI), outros eram lavrados, outros recorriam à filigrana e outros, ainda,ornamentavam-se de esmalte.

Para os pulsos, e para além das já mencionadas meadas de aljôfar – raras, contudo[54] –, destinavam-se algumas pulseiras, também designadas correntes de braço (quadro II), com ou sem enfeites pendentes, mas em número não expressivo.

Às mãos femininas era destinada uma diversidade de anéis, a que se aliava uma variedade de gemas, entre as quais topázios amarelos, olhos de mosquito – ou seja, pequeníssimos diamantes –, mas, também, pedras falsas, como sucede com dois anéis de D. Felipa de Matos, mulher do advogado Dr. João de Pita Loureiro (1774) (quadro VI)[55]. Por morte de Antónia Maria da Conceição, com processo de inventário iniciado em 1785, referenciam-se anéis com pedras com descrições gemológicas curiosas – uma *pedra cor de oiro de topazio* ou uma *pedra flor de alecrim* –, em dois do conjunto de quatro anéis que possui (quadro IX). Luísa Maria da Conceição, moradora na freguesia de Itatiaia, possuía um anel com topázio, combinado com pingos de água (quadro XV)[56] e Diogo Saldanha, o Sargento-mor, detinha, para além de um anel de aro áureo e diamantes com talhe em rosa cravados em prata, outros anéis que diversos habitantes, cremos que da região, junto de si empenharam, designadamente com crisólitas[57], um topázio *de Goyaz*, ou uma ametista roxa, sem valor de monta (quadro XVI). À venda no seu estabelecimento, apresentavam-se vários exemplares desta tipologia, com pedraria variada, que ia desde as ametistas com folhas vermelhas e pedras roxas, até uma água-marinha[58].

2º Ofício, Códice 64, Auto 715, f. 8 do 1º volume.

53 Vd., a propósito dos botões nos acervos das elites de Ponta Delgada, o que escrevemos in G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Riquezas Insulares..." ob. cit., p. 145.

54 Voltamos novamente às referências açorianas, com diversos adornos com meadas de aljôfares, conforme se pode observar in G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Riquezas Insulares..." ob. cit., p. 137.

55 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 57, Auto 685, f. 3v.

56 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 32, Auto 359, f. 2.

57 "Outra das gemas brasileiras com grande implantação na joalharia portuguesa, em particular a partir das últimas décadas de Setecentos, é o crisoberilo amarelo-esverdeado. (…) À altura, em Portugal e no Brasil, chamava-se a esta pedra de 'crisólita', uma expressão comercial que ainda hoje é utilizada na gíria, apesar do seu não reconhecimento como termo gemológico. Esta situação compreende-se atendendo a que 'crisólito' foi, até bem recentemente, designação comum para a olivina, conhecida como peridoto em gemologia". R. GALOPIM DE CARVALHO, *Pedras preciosas na arte sacra...* ob. cit., p. 130.

58 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 37, Auto 453, f. 70v.

Para o resguardo dos adornos é referenciada a presença de estojos[59], designados por "caixinha", nomeadamente nos adereços avaliados por morte de Maria Teodora do Sacramento, cujo processo de inventário se iniciou em 1773 (quadro V). Desconhecem-se mais pormenores do escrínio, sabendo-se que para o período em questão se poderiam encontrar de couro carmesim com gravados a ouro, e até de lixa (preta, parda e verde), pelica e veludo (carmesim e verde), como sucede em diversas peças inventariadas em 14 de Janeiro de 1766, e que pertenceram à princesa D. Maria, futura D. Maria I[60].

4. Materiais: entre os metais e a pedraria

Entre os teres e haveres dos habitantes de Vila Rica, para além dos exemplares de joalharia, em que se verifica o recurso à pedraria, surge elencado um conjunto de peças de ourivesaria do ouro – ou seja, adornos apenas realizados nesse metal – ou outras somente executadas em prata.

Entre os objectos áureos, referenciemos uma peça importante, identificável em várias regiões de Portugal, o denominado breve da marca, de que surgem diversos exemplares em museus portugueses[61] e brasileiros[62]. Em Vila Rica surge isolado – ou pelo menos é assim inventariado –, podendo encontrar-se associado, por exemplo, a um trancelim, ou seja, um fio de ouro de manufactura mais elaborada do que um cordão. Um exemplo deste último caso surge, por meados do século XVIII, entre os bens do capitão Manuel Fernandes de Araújo (quadro II)[63].

Nos objectos exclusivamente áureos, a tipologia mais expressiva é o cordão, de que já demos conta, mas também se elencam cruzes, contas em fio, botões – entre eles, o botão de pé de salva, tipologia de que ainda desconhecemos o significado (quadros V e XVI, mas neste com pedra) –, verónicas e Senhoras da Conceição, corações, uma lua, entre outros.

No tocante às peças de adorno somente de prata – em muito menor quantidade, pois a prata, com expressão económica diminuta, não cumpria, como o ouro, o papel de valorização do estatuto social, nem o de reserva de valor –, referencie-se as fivelas (por vezes, velhas, com as de Bartolomeu Martins do Pilar, avaliadas em 600 réis – quadro XI), os espadins, uma cruz ou uma verónica, esta última entre os bens de D. Ana Petronilha da Cunha e Matos, viúva do Doutor José Inácio de Castro (quadro X).

59 Antónia Silva Mota referencia também a presença de estojos, no Maranhão. Cfr. A. DA SILVA MOTA, ob. cit., p. 19.

60 O original deste inventário real encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e será por nós abordado oportunamente em estudo específico. Vd. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, *Manuscritos*, cota: 47-4-35.

61 Vd. L. D'OREY (dir.), ob. cit., p. 69; G. de VASCONCELOS E SOUSA, "Catálogo sumário", in M.L. PAULA MARQUES (coord.), *Colecção de jóias Marta Ortigão Sampaio*. [Porto], Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, [s. d.], p. 108; IDEM, "Riquezas Insulares..." ob. cit., p. 143.

62 Por exemplo, no Museu de Arte Sacra de São Paulo.

63 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 04, Auto 43, f. 4.

Nas gemas elencadas, observa-se o papel predominante dos clássicos diamantes, em geral de maior valor. Faz-se sentir, porém, a moda das gemas coloridas, sobretudo dos topázios, mas, também, das ametistas, das crisólitas[64], dos pingos de água, ou, mais raramente, das águas-marinhas. Pressente-se, com frequência, a dificuldade de identificação da gema em concreto – sobretudo numa região em que as havia com múltiplas leituras gemológicas –, e daí o uso do reconhecimento através da cor. É provável que muitas das gemas nomeadas em concreto, fossem, à luz da moderna Gemologia, outras menos comuns.

O topázio, nas suas diferentes materializações – na época, diferenciado, por exemplo, entre amarelos e encarnados –, surge igualmente referenciado em associação a folhetas, ou folhas – amarela ou vermelha –, película metálica colocada na zona posterior da gema de forma a reforçar ou acentuar a sua cor[65].

Em Minas Gerais, outro material, o coral – que não existe para venda na loja de Diogo Saldanha, por exemplo –, tem sido associado historicamente a poderes transcendentais, facto alimentado pela opinião de Eduardo França Paiva[66] e, na sua senda, por Cristina Mól[67] e Luiz Ozanan[68]. Tal aparece associado, em geral, a escravos ou a negros forros, como sucede, por exemplo, entre os bens móveis de Violante Maria de Avelar, casada com Eugénio Varela Santiago, ambos crioulos forros, em cujo inventário, iniciado em 1777, se avalia uma volta de corais para uso no braço com cinco grãos *engrazados* em ouro, a que foi atribuída a quantia de 12$000 réis (quadro VII)[69]. Em dois dos acervos de adornos preciosos de Vila Rica, encontramos outras peças com este elemento orgânico, designadamente incorporando os bens de Antónia Maria da Conceição (1785), moradora na Rua do Sacramento, constando de uma volta de corais *engranzados* em ouro, no valor de 9$600 réis[70] (quadro IX); e uma pulseira de ouro com corais, avaliada em 1$600 rs., entre os bens de Maria da Silva (1793), que foi casada com o capitão Manuel Carvalho da Cunha, morador na Fazenda do Pé da Serra[71] (quadro XIII).

---

64 Uma anormal quantidade de jóias com crisólitas elenca os bens do Coronel Carlos José da Silva, cujo acervo de jóias e pratas analisaremos em artigo específico. Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 17, Auto 178, ff. 2-9.

65 Tal é possível constatar na leitura dos distintos quadros publicados no final deste artigo.

66 Vd. E. FRANÇA PAIVA, *Escravidão e universo cultural na colónia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001, pp. 233-236.

67 Vd. C.C. MÓL, "Para adornar e proteger..." ob. cit., pp. 520-525.

68 Vd. L.H. OZANAN, ob. cit.

69 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 62, Auto 697, f. 4v.

70 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 60, Auto 673, f. 14v.

71 Vd. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 43, Auto 478, f. 2v.

5. Notas Finais

Esta breve reflexão sobre a presença da joalharia na sociedade de Vila Rica constitui um contributo para percepcionar a relevância dos adornos preciosos no mundo português ao longo da centúria de Setecentos e alvores do século XIX, sendo essa a perspectiva que nos vimos propondo apresentar ao longo das últimas décadas, para distintas partes do Império Português.

Neste estudo obtêm-se, igualmente, subsídios para uma outra leitura social do *modus vivendi* em Vila Rica no Século do Ouro, designadamente sobre a ligação dos adornos ao papel do homem e da mulher, da sua actuação em sociedade e sobre a missão relevante das jóias e dos adornos áureos e argênteos na construção da imagem social dos que os possuíam. Deixamos, por isso, alguns nomes associados aos seus acervos de peças de Vila Rica, constando de tabelas no final deste artigo, de modo a poderem ser analisados pelos investigadores noutros contextos.

Registam-se certos conjuntos com valores expressivos, mas sem nunca atingir patamares muito elevados, comparadas com jóias da corte. As peças mais significativas continuam a ser as que ornamentam o colo e a cabeça, lugares corporais alvo da principal atenção da parte do observador e passíveis de apresentar as peças de maior destaque.

No período abrangido por este trabalho de investigação, verifica-se a forte presença de gemas coloridas, que Setecentos havia valorizado, e que se encontravam mais acessíveis a partir da própria região de Minas Gerais, onde eram extraídas. Neste contexto tornam-se particularmente visíveis os topázios, entre eles o topázio dito Imperial, havendo referências a outras gemas, como as ametistas e as crisólitas.

Apêndices[72]

Quadro I

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de D. Maria da Assunção, que deixou viúvo Francisco Borges Rego, do Curralinho

Data de abertura: leitura impossibilitada; há referência a 31.05.1743 [f. 3]

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um cordão de ouro	11 oitavas de ouro	–
Três pares de botões de ouro de granitos	Oitava e ½ de ouro	–
Uma cruz de filigrana de ouro	5 oitavas e ¾ de ouro	–

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 48, Auto 532, f. [4v].

72 Na sistematização dos objectos, nas suas descrições, pesos e valores foi utilizada a actualização da grafia. Algumas palavras foram deixadas em itálico, quando na grafia original.

Quadro II

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* do Capitão Manuel Fernandes de Araújo, que deixou viúva D. Joana Teresa de Azevedo

Juramento dos louvados: 06.11.1751

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um breve da marca com seu trancelim tudo de ouro	26 oitavas e ½	Cada oitava a 1$400
Quatro botões de ouro lavrados grandes	18 oitavas e ¼	Cada oitava a 1$400
Dois pares de botões de ouro mais pequenos	9 oitavas e ¾	Cada oitava a 1$400
Um cordão de ouro	15 oitavas e ¼ [f. 4]	Cada oitava a 1$400
Um cordão de ouro	15 oitavas e ½	Cada oitava a 1$400
Um cordão de ouro	10 oitavas e ¾	Cada oitava a 1$400
Um cordão de ouro	4 oitavas e ½	Cada oitava a 1$400
Uma cruz de ouro com dez *faizquoz* de diamantes	3 oitavas e ½	6$400
Uma corrente de braço com uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de ouro e uma verónica de São Bento	5 oitavas e ¾	Cada oitava a 1$400
Uma Senhora da Conceição de ouro	3 oitavas e 12 vinténs [f. 4v.]	Cada oitava a 1$400
Três pares de botões de camisa com seu esmalte verde	3 oitavas ¼ e 4 vinténs	Cada oitava a 1$400
Dois pares de botões de filigrana de camisa de ouro	2 oitavas	Cada oitava a 1$400
Uns brincos de aljôfares com esmaltes	5 oitavas e ½	8$500
Uns ditos de aljôfares mais pequenos e com esmalte verde	2 oitavas e ½	4$500
Um par de brincos pequenos de esmalte verde e aljôfares	1 oitava e ½	2$700 [f. 5]
Prata		
Um par de fivelas de prata lavradas de sapatos	16 oitavas	Cada oitava a 100 rs. dinheiro
Um par de fivelas de prata de calção de ligas com seus ganchos	7 oitavas e ½	Cada oitava a 100 rs. dinheiro
Umas chapinhas de pescocinho lavradas de prata	3 oitavas	Cada oitava a 100 rs. de dinheiro (…) [f. 5v.] (…)
Um espadim de prata lisa velho e seu botão de prata	_	6$000
Um espadim de prata lavrada com seu punho de fio de prata e seu gancho	_	6$000
Uma pistola de cinto chapeada de prata e seu gancho e *brassadeiras*	_	10$000
Um par de pistolas de metal com seu cano de bronze [f. 6] e seu couce (?) e guarda mão com suas guarnições de prata e uma (?) quebrada	_	25$600
Um relógio de marca desconcertada com sua chave de prata	_	12$000
Um bastão com seu castão de prata liso	_	3$000

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 04, Auto 43, ff. 4-6.

Quadro III

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Custódia da Costa Braga

Data: ca. 1761

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Ouro		
Um par de brincos de diamantes com 3 pingentes, com 20 lasquinhas de diamantes	3 oitavas menos 2 vinténs	10$000
Um *rocicle* de ouro com 20 lasquinhas de diamantes	3 oitavas menos 1 vintém	20$000
Um par de brincos de diamantes com 13 lasquinhas de ditos diamantes	2 oitavas e 4 vinténs	8$000
Um *rocicle* de diamantes em ouro com 20 lasquinhas de diamantes	2 oitavas e 14 vinténs	15$000 [f. 4]
Um caixilho de breve da marca de ouro	25 oitavas (a 1$500 r. cada oitava)	37$500

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 08, Auto 84, ff. 3v-4.

Quadro IV

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Maria da Silva de Jesus, falecida na freguesia de Ouro Branco, deixando viúvo o Alferes Francisco Lopes Fernandes

Data de abertura: 15.06.1768

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um fio de contas de ouro	Oitava e ½ (a 1$400 rs. a oitava)	2$100
Um par de brincos de ouro com seus aljôfares	¾ (a 1$400 rs. a oitava)	1$050 (...) [f. 5] (…)
Um espadim de prata	_	4$800

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 122, Auto 1534, ff. 4v-5.

Quadro V

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Maria Teodora do Sacramento, moradora na Rua Direita de Vila Rica, que deixou viúvo Manuel de Lemos Magalhães

Data de abertura: 04.08.1773

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um adereço de pedras en[f. 2v.]carnadas em prata com seus olhos de mosquito com seus brincos irmãos, com sua caixinha	Avaliado em 20 oitavas de ouro	24$000
Um adereço com seus brincos de diamantes em ouro e com a sua caixinha	Avaliado em 32 oitavas de ouro	38$400
Nove pares de brincos em prata com pedras encarnadas	Avaliado cada um em 1 oitava e ¼ de ouro	13$500
Quatro pares de brincos com pedras encarnadas *perfumadas*	Avaliado cada um em 1 oitava e ½ de ouro	7$200
Quatro pares de brincos de pedras encarnadas em ouro	Cada um a 1$800 réis	7$200
Par de brincos com pedras encarnadas com seus aljô[f. 3] fares	_	3$600
Seis pares de brincos em ouro com seu olho de mosquito e aljôfarescada um	A 2$400 réis cada par	14$400
Um par ditos de folha amarela e pedra branca	_	1$500 (avaliada em 2 oitavas e ¼ de ouro)
Um laço de ouro com sua pedra encarnada e um relicário		3$600
Três flores laço e brincos de pedras brancas com folhas encarnadas encastoadas em prata	Avaliados em 3 oitavas de ouro	3$600
Um laço e brincos de prata com suas pedras encarnadas em prata	_	2$400
Seis anéis em prata com pedras falsas encarnadas [f. 3v.]	_	2$700
Um botãozinho de pé de salva amarela em ouro	_	1$800
Um lacinho de ouro com uma Senhora da Conceição do mesmo	_	3$000
Oito relicários pequenos	Cada um a 600 réis	4$800
Vinte e três pares de brincos com pedras encarnadas encastoadas em pra[ta]	_	6$900
Dezasseis pares de botões de camisa brancos	_	2$400
Trinta botões de prata de camisa	_	3$600
Doze jogos de fivelas de prata de sapatos com irmãs de calção com charneiras de ferro [f. 4]	48 oitavas de ouro(cada par a 4$800 rs.)	57$600
Quatro dragonas de ouro	7 oitavas ¾ e 2 vinténs de ouro	8$176
Espiguilha falsa	40 oitavas	3$000

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 42, Auto 470, ff. 2-4.

Quadro VI

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de D. Felipa Maria de Matos, segunda mulher do Doutor João de Pita Loureiro, advogado, morador em Vila Rica

Data de abertura: 16.05.1774

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Descrição de bens de ouro lavrado		

Um adereço grande de topázios encarnados e diamantes em prata e ouro	_	130$000
Um adereço pequeno com topázios encarnados e diamantes em ouro	_	19$200
Uns brincos com pedras encarnadas em ouro	_	12$000
Uns brincos de ouro maciços	1 oitava e ¾ (cada oitava a 1$400 rs.)	2$450
Uns brincos de ouro com seus diamantes	_	12$000
Uma verónica de São Bento de ouro	1 oitava e ¼	1$750
Uma Senhora da Conceição de ouro e 2 cordões finos também de ouro	8 oitavas (cada oitava a 1$400 rs.)	11$200 [f. 3v.]
Dois pares de botões de topázios amarelos	_	3$600
Dois anéis de topázios amarelos em ouro	Cada um com 6 oitavas de ouro	14$400
Dois ditos em ouro com duas pedras falsas	_	2$400
Dois corações e uma lua tudo de ouro	2 oitavas	2$800
Prata		
Duas fivelas de prata com pedras falsas		2$400
Um espadim de prata	_	8$000 (…)

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, Inventários, 1º Ofício, Códice 57, Auto 685, f. 3-3v.

Quadro VII

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Violante Maria de Avelar, que deixou viúvo Eugénio Varela Santiago, crioulos forros[73]

Data de abertura: 16.02.1777

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Uma volta de corais de braço com cinco grãos*engrazados* em ouro	12 oitavas e ¼	12$000
Um par de brincos de ouro ingleses com quatro pedras vermelhas, e um deles com o aro quebrado	1 oitava e 2 tostões de ouro	2$400[f. 5]
Um laço e brincos de ouro pequeninos com dez *olhos de mosquitoz*	1 oitava e ¾ e 4 vinténs	6$000
Um lacinho de ouro quebrado com seis olhos de mosquitos	½ oitava e 6 vinténs	1$800
Três brincos, e um destes quebrado e um coraçãozinho pequenino, um par dos ditos brincos com aljôfares esmaltados e outro com uma pedra pequenina vermelha tudo em ouro	1 oitava e ¾ e 6 vinténs de ouro	2$400
Um anel de ouro com sua pedra amarela e dois olhos de mosquitos*	¾ e 4 vinténs de ouro	1$800
Um rosário de missangas com padre nossos de ouro, e um crucifixo de ouro pequenino. O n.º dos ditos padre-nossos é o de 28	1 oitava e 2 tostões	2$000 [f. 5v.]

73 Esta negra forra vem referenciada por Cláudia Mol, na sua tese de mestrado (2002), p. 210, na lista dos inventários analisados (ver tb. p. 211).

Um par de brincos em prata com pedras cristais vermelhas	1 oitava e 2 tostões de ouro	$300
Um par de brincos em ouro com quatro pedras encarnadas, e outro par de brincos de ouro com quatro aljôfares e quatro olhos de mosquitos**	3 oitavas e ½ e 2 vinténs	3$600
Um caixilho de prata com seu trancelim do mesmo	7 oitavas	1$200

*O inventariante declarou que pertencia a Manuel José Soldado, pelo ter empenhado por 1 oitava e ½ de ouro).
**A testadora referiu no testamento pertencerem a Ana Maria das Neves, achando-se empenhados pela quantia de 3 oitavas de ouro.

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 62, Auto 697, ff. 4v-5v.

Quadro VIII.1

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de D. Tomásia Rosa Joaquina Grácia de Brito, natural da freguesia de Bom Jesus de Furquim, termo de Mariana, sendo testamenteiro o Doutor Paulo José de Lana Costa e Dantas

Data de abertura: 03.10.1781

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um [par] de fivelas [de sapatos] de topázios amarelos encastoados em prata dourada com suas charneiras de aço	_	28$800
Três pentes de tartaruga com sua cravação de pedras ametistas encastoadas em prata	_	11$200
Duas flores de topázio amarelo com setepedrascadauma encastoadas em ouro	_	8$480
Uma dita com diamantes encastoados em prata	_	3$500
Outra dita flor com cinco pedras ametistas encastoadas em prata	_	$800
Um par de brincos de ouro com pedras de topázio amarelos [f. 8] duas em cada um	_	8$600
Três fios de aljôfar de pescoço grosso	5 oitavas e ¾	13$800
Duas meadas ditas mais fino dos braçoscada uma com sete fios	3 oitavas e ¾	4$500
Um par de brincos de ouro com seus diamantes, empenhados pela falecida na casa de João Rodrigues de Macedo	_	16 oitavas de ouro (valor do penhor)
Duas flores de pedras, empenhadas pela falecida na casa de João Rodrigues de Macedo	_	8 oitavas e ½ de ouro (valor do penhor)
Uns cordões de ouro, empenhados pela falecida na casa de João Rodrigues de Macedo	_	4 oitavas e ½ de ouro (valor do penhor) [f. 8v.]
Um anel de ouro de topázios	_	4 oitavas e ½ (valor do penhor)

Uns brincos de feitio de ouro chamados de amêndoa com seus diamantes, empenhados na mão de Manuel Francisco Pereira Bacelete	_	5 oitavas e ¾ de ouro (valor do penhor)
Dois anéis de ouro com suas pedras, empenhados na mão de Ana, parda [Ana Maria de Oliveira]	_	3 oitavas de ouro (valor do penhor)

Observação: Existem 3 documentos sobre a devolução as jóias empenhadas.

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 64, Auto 715, ff. 7v-8v e [34-34v] do 1º volume; docs. 10 a 12 do 2º volume.

Quadro VIII.2

Mais referências das peças empenhadas, pertença de D. Tomásia Rosa Joaquina Grácia de Brito

Um par de brincos de diamantes encastoados em ouro	2 oitavas e ¼	23$200
Uma flor de diamantes com topázio encarnado encastoado em prata	_	3$500
Uma flor com pedras encarnadas encastoadas em prata	_	1$800
Dois cordões de ouro	5 ½ oitavas	6$600
Um anel de topázio amarelo encastoado em ouro com seus diamantes	_	5$400
Um dito de topázio amarelo encastoado em ouro	Oitava e ¼	3$300
Um dito mais pequeno de topázio encarnado encastoado em ouro	¾ e 4 vinténs	2$700
Um par de brincos com 14 diamantes encastoados em ouro	2 oitavas e ½ e 2 vinténs	24$900

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 64, Auto 715, f. [34v] do 1º volume.

Quadro IX

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Antónia Maria da Conceição, moradora na Rua do Sacramento, mas falecida na Rua do Rosário, em Vila Rica, sendo testamenteira sua irmã, Úrsula Marcelina de Jesus

Data de abertura: 22.06.1785

Descrição	**Peso**	**Valor (rs.)**
Ouro lavrado		
Um par de brincos de topázios encarnados engastados em ouro	1 oitava e 6 vinténs	$900 (pertencem a Bárbara Maria e estavam empenhados por esta quantia)
Um lacinho de ouro com dois diamantes pequenos	1oitava e 4 vinténs	3$600
Um laço e brincos de ouro com topázios encarnados	3 oitavas e ½ e 2 vinténs	9$600

Um lacinho de topázio amarelo [f. 14] em ouro	1 oitava e 1 cruzado	4$800
Dois pares de botões de ouro desirmanados	3 oitavas (cada oitava a 1$400 rs.)	4$387 ½
Um anel de pedra *cor de oiro de topazio* engastado em ouro com dois diamantes	2 oitavas	9$600
Um dito anel de pedra amarela engastado em ouro com dois diamantes	1 oitava e 1 cruzado	9$600
Outro dito anel de *pedra flor de alecrim* engastado em ouro com dois diamantes	1 oitava e 4 vinténs	4$800
Um caixilho de ouro com seu trancelim	19 oitavas e ¼	30$000
Dois pares de brincos quebrados com seus aljôfares em ouro	2 oitavas e ¼ [f. 14v.] (cada oitava a 1$400 rs.)	3$175
Uma volta de corais *engranzados* em ouro	9 oitavas e 14 vinténs	9$600
Umas contas com um crucifixo tudo de ouro	1 oitava e ¾ e 4 vinténs (a 1$400 rs. a oitava)	2$662 ½
Uma cruz de prata com sua imagem	8 oitavas	2$400 (…)
Um par de fivelas de prata de sapatos	25 oitavas (a 100 réis a oitava)	2$500
Um rosário de Jerusalém com padre-nossos de prata e cruz com sua maçaneta	–	4$800 [f. 15]
Um rosário de missanga verde com seus padre-nossos de prata e cruz	–	$600
Quatro cordões de ouro que se acham empenhados na mão, em poder de Luís António de Barros pela quantia de 14 oitavas	13 oitavas e ½	18$900
Um coração de ouro que se acha empenhado na mão do dito Barros	14 vinténs	$900
Um par de brincos com pernas de aljôfares de ouro que se acham empenhados na mão do dito Barros	1 oitava e 14 vinténs	1$936
Um anel de topázio amarelo empenhado na mão do dito Barros	1 oitava e ¾ e 6 vinténs	9$600

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 60, Auto 673, ff. 13v-15.

Quadro X

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de D. Ana Petronilha da Cunha e Matos, moradora em Vila Rica, ficando seu testamenteiro o Sargento-Mor Teotónio Maurício de Miranda Ribeiro. Fora casada com o Doutor José Inácio de Castro.

Data de abertura: 20.03.1790

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Ouro		
Uma verónica de ouro	1 oitava e ½ e 4 vinténs (a 1$400 rs. cada oitava)	2$275

Um par de brincos em ouro com suas pedras *roixas*	1 oitava e ¾	3$000
Uma verónica de prata	½ oitava	$050

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 01, Auto 03, f. 7.

Quadro XI

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Bartolomeu Martins do Pilar, morador no Arcão das Cabeças, em Vila Rica, sendo testamenteira Luísa Machada de Azevedo, preta mina forra

Data de abertura: 05.11.1791

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Umas fivelas de calção de prata já muito velhas	6 oitavas (cada oitava a 100 réis)	$600

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 26, Auto 286, f. [2].

Quadro XII

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Teresa Maria da Conceição, que deixou viúvo Francisco António da Rocha, morador ao pé da ponte de António Dias

Data de abertura: 01.03.1793

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um laço do pescoço e brincos das orelhas de prata com suas pedras de cristais brancas vermelhas já velhas	_	$600
Um par de brincos de prata com pedras brancas que na sua mão havia empenhado Joana Fontes pela quantia de ½ pataca de ouro	_	$300
Uma flor de cabelo do feitio de estrela com pedras vermelhas que na sua mão havia empenhado a dita Joana pela quantia de 4 vinténs de ouro	_	$150
Umas fivelas de prata de calção que estavam empenhadas por ½ oitava de ouro	_	$600

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 66, Auto 731, f. 2.

Quadro XIII
Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Maria da Silva, que deixou viúvo o Capitão Manuel Carvalho da Cunha, morador na Fazenda do Pé da Serra, Aplicação da Boa Morte

Data de abertura: 15.06.1793

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um laço de pescoço de ouro de filigrana	2 oitavas e ½ (a 1$400 a oitava)	3$500
Um *reciclé* e brincos de diamantes em oiro	5 oitavas e ½	19$200
Uma cruz de ouro de uso antigo com 75 diamantes	_	25$600
2 cordões de ouro	7 oitavas (a 1$400 a oitava) [f. 2v.]	9$800
Uma pulseira de ouro com seus corais	2 oitavas e 12 vinténs (peso líquido 1 oitava)	1$600

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 43, Auto 478, f. 2-2v.

Quadro XIV

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Florência Messias de Castro, de quem ficou viúvo José António Ribeiro, morador na Rua de Simão da Rocha

Data de abertura: 13.02.1799

Descrição	Peso	Valor (rs.)
"hum par de brincos em prata de pedras de topázios amarellos e em cada hum huma pedra vermelha formados em figura de passarinho que foram avaleados em cinco oitavas de oiro que sam seis mil reis (...)"	_	6$000
"hum par de brincos em prata com suas pedras brancas chamados pingos de agoa com tres pingentes em cada hum"	_	4$000

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 54, Auto 643, f. 2.

Quadro XV

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de Luísa Maria da Conceição, que deixou viúvo José Tavares da Silva, morador na freguesia de Itatiaia

Data de abertura: 19.07.1800

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Um fagote aparelhado de prata	_	18$000
Ouro lavrado velho	11 oitavas	15$400
Um anel com sua pedra de topázio e pingos de água	_	9$000

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 32, Auto 359, f. 2.

Quadro XVI

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* do Sargento-mor Diogo José da Silva Saldanha, morador na Rua de São José, Vila Rica, de quem foi testamenteiro o Capitão Marcos José Rebelo[74]

Data de abertura: 18.08.1806

Descrição	Peso	Valor (rs.)
(…)[Ouro] Lavrados		
Um par de brincos de ouro e um lacinho também de ouro com seus aljôfares e quatro olhos de mosquito de diamantes, nos ditos brincos	2 oitavas (a 1$400 rs. cada oitava)	2$800
Ouro em pó	½ oitava e 6 vinténs	$825 [f. 3]
Um anel de diamantes rosas com nove pedras dos mesmos diamantes assentadas em prata com o seu aro de ouro	_	6$000
Penhores		
Um diadema de prata, embrulhado num papel com sua cota que diz empenhado por Manuel António Moreira de Castilho (1 oitava e 12 vinténs)	9 oitavas e ½	1$650 (valor do penhor)
Um anel com três crisólitas assentado em prata com seu aro de ouro, e um crucifixo de ouro, e um palito de ouro, pertencente a Joaquim Rodrigues de Sousa	2 oitavas e ¼ e 10 vinténs	_
Um par de brincos de prata com o peso de 1 oitava e ½, sem cota que mostre a quem pertence	_	$150
Um anel de topázio de *Goyaz* assentado em ouro embrulhado num papel que tem uma cota que diz empenhado por 2 oitavas e ½ e 3 vinténs, que diz pertence a uma mulher que assistiu no Sobrado sem declarar o nome	1 oitava e ¾ e 6 vinténs	2$325 (quantia do empenho) [f. 3v.]
Um anel de pedra ametista roxa, assentada em ouro, pertencente a Maria João Teixeira, moradora no morro de São João, empenhada pela quantia de uma oitava e um tostão, que a mil réis	¾ e 7 vinténs de ouro	1$087 ½ (valor do penhor)
Um cordão de ouro, pertencente a Maria de Almeida, mulher de João Gonçalves Vieira, morador no Caminho Novo do Padre Faria, empenhado por quantia que não declara a cota do papel em que está embrulhado, por isso nada sai à margem	7 oitavas e ¾	_
Um par de brincos de ouro maciço, empenhados por Antónia Maria Borges de Mesquita, empenhado por ½ oitava de ouro	¾ e 1 vintém de ouro	$600 (valor do penhor)
Um par de brincos de ouro com diamantes com o peso de 4 oitavas e 7 vinténs de ouro, e um laço de prata com seus diamantes e duas pedras encarnadas, pertencente a Paulo Pereira de Magalhães, empenhado por 27 oitavas e 14 vinténs	_	32$925 (valor do penhor)
Prata (…) [f. 4]		
Um par de fivelas de prata para sapatos douradas	49 oitavas (a 100 réis cada oitava)	4$900

74 Parcialmente publicado, se bem que com necessidade de revisão, in C.C. MÓL, *Mulheres forras...* ob. cit., pp. 133-135; IDEM, "Para adornar e proteger..." ob. cit., pp. 506-508.

Um par de fivelas de prata para calção	10 oitavas (a 100 réis cada oitava)	1$000
Uma gola de prata	12 oitavas (a 100 réis cada oitava)	1$200 (…)
Continua a prata		
Um fagote de prata dourada do uso do testador, com seu boldrié velho, chapa de prata com seus bocais e ponteiras	69 oitavas	8$100
Um relógio com caixa de tartaruga, *authorEstraud* com cadeias de aço velhas	_	14$400 (por estar *desconcertado*)
Mais ouro lavrado		
Um *reciclé* de ouro com cinquenta e dois diamantes entre grandes e pequenos	5 oitavas e ½ e 2 vinténs	20$000
Um anel de topázio assentado em ouro, com sua folha encarnada	1 oitava e 7 vinténs	2$000
Outro dito anel assentado em ouro de topázio com folha amarela com [f. 5v.] dois olhos de mosquito	1 oitava e 9 vinténs	1$800
Outro anel de topázio com folha amarela e duas crisólitas nos lados assentado em ouro	¾	1$500
Móveis (…)		
Uma bengala de cana-da-Índia com seu castão de prata lavrada com ponteira de latão, do uso do testador	_	1$800
Uma cana dita da Índia com seus [sic] castão de prata lavrada sem ponteira, e muito velha	_	$600 (…) [f. 16] (…)
Mais prata		
Uma fivela de prata dourada para pescocinho	7 oitavas (cada oitava a 100 réis)	$700 (…) [f. 69] (…)
Prata e ouro da vidraça		
Um par de fivelas de prata para sapatos, já usadas	30 oitavas (a 100 réis cada oitava)	3$000
Quatro pares de fivelas de prata para calção	18 oitavas (a 100 réis cada oitava, por serem usadas)	1$800 (…) [f. 70] (…)
Continua o ouro e prata da vidraça		
Uma gola de prata, para militares	12 oitavas	1$500
Três meias-luas, três sinos salomões, três verónicas, quatro olhos de Santa Luzia, e um Espírito Santo tudo de prata	10 oitavas	1$500
Sete pares de brincos de prata	5 oitavas	$900
Onze ganchos que servem para prender espadins	77 oitavas	8$600
Oito cordões de caixilho	41 oitavas de prata	5$300
Onze flores de ornar cabelos [f. 70v.], com suas pedras de cores, a 225 réis cada uma	_	2$475
Uma flor com duas ametistas e um topázio, e olhos de mosquito em prata	_	$900
Três palitos de prata	_	$150
Duas flores de topázios a que chamam *rositas* (?), amarelas assentadas em prata dourada (a 1$200 réis cada uma)		2$400
Dois anéis de pedras ametistas assentadas em ouro, com folhas vermelhas, e pedras roxas	_	1$200
Um anel de água-marinha assentada em ouro	_	$750
Um laço e brincos de ouro de topázios amarelos com folhas vermelhas	4 oitavas e ¼	6$000
Um par de brincos de ouro [f. 71] lavrado com quatro olhos de mosquito	1 oitava e quatro vinténs	1$650

Um par de brincos de ouro com dois olhos de mosquito e quatro aljôfares	¾	$900
Sete pares e uma ou quinze bichas de ouro, cada uma com sua conta do mesmo	3 oitavas (a 1$400 rs. cada oitava)	4$200
Dois laços de ouro maciço lavrados	3 oitavas e 1 vintém (a 1$400 rs. cada oitava)	4$237
Dois corações de ouro, lavrado	¾ e 2 vinténs (a 1$400 rs. cada oitava)[f. 71v.]	1$125
Duas cruzes, em uma delas uma imagem de Santo Cristo, pequenas, de ouro	3 quartos e 6 vinténs (a 1$400 rs. cada oitava)	1$305
Um palito de ouro lavrado	1 cruzado e 1 vintém	$912
Um par de brincos de ouro lavrado pequenos, com suas pedras de ametista roxa com folhas encarnadas	–	1$200
Dois pares de brincos em prata com pedra roxa pequenos (a 600 réis cada par)	–	1$200
Um par de brincos em prata com pedras brancas, e folhas encarnadas pequenos	–	$600
Um botão pé de salva, pedra branca com folha desbotada assentado em ouro	–	$450
Dois botões para camisa, de pedras de topázios mais pequenos com folhas um, com vermelha, e outro amarela, assentados em ouro (a 375 réis cada um)	–	$750 [f. 72]
Quatro dúzias e oito anéis de pedras falsas ou brancas com folhas encarnadas em prata (pesaram, a 1$500 réis a grosa)	–	$700
Dois pares de botões, pedras brancas com folhas encarnadas assentados em prata, para punhos (a 225 réis cada par)	–	$450
Três sinetes para relógio, de *pixispeque* (a 100 réis cada um)	–	$300
Dois anéis de *pixisbeque* e camafeu (a 150 réis cada um)	–	$300
Noventa pares de bichas de pedras falsas em prata (a 300 réis cada dúzia de pares, que tantos tem cada carta)	–	2$250
Nove dúzias e cinco pares de brincos pretos de cabaças (a 450 réis cada dúzia)	–	4$200
Quatro pares de brincos grandes pretos de missangas modernos [f. 72v.]	–	$600
Quatro pares de rosetas de vidrilho preto para luto (a 75 réis cada par)	–	$300

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 37, Auto 453, ff. 2v-4; 5-5v; 16; 69; 70-72v.

Quadro XVII

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* de José de Sousa Coelho, morador na Rua do Padre Faria, Vila Rica, natural da freguesia de S. Martinho de Parada de Todeia, concelho de Penafiel, solteiro, deixando por testamenteiro e herdeiro seu vizinho Manuel de Lemos Evangelho

Data de abertura: 03.03.1814

Descrição dos bens penhorados em posse de José de Sousa Coelho	**Peso**	**Valor (rs.)**
Penhores		
Um laço de ouro com pedras encarnadas cravado de diamantes com o peso de 4 oitavas, e 4 pratos de estanho, a saber um grande e 3 pequenos, tudo empenhado pelo Tenente Manuel Correia de Campos pela quantia de 3$840 réis [f. 8v.]	–	–
Um fagote de punho preto aparelhado de prata, com seu bocal e ponteira, e umas chapinhas e frisos de prata, empenhado pelo Alferes Manuel Gonçalves Chaves pela quantia de 1$600 réis	–	–
Um fagote de punho preto de bicha com dois bocais, e ponteira de prata empenhado por Manuel Ramos de Jesus, pela quantia de 3$187 réis		
Prata		
(..) Um par de fivelas de prata velha para sapatos	26 oitavas (a 80 réis cada oitava)	2$080
Dois pares de fivelas de prata para calção	31 oitavas (a 80 réis cada oitava)	2$480
Um par de fivelas de pingos de água *oumaçaasentada em metal* para calção	–	$320
Um par de fivelas de prata para calção, pequenas, empenhadas por Adão Mendes na quantia de 220 réis	–	–

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 1º Ofício, Códice 87, Auto 1059, f. 8-8v.

Quadro XVIII

Jóias ou outros adornos preciosos entre os bens do inventário *post-mortem* do Coronel Manuel da Guerra de Sousa Castro Araújo Godinho, morador na Rua Direita de Vila Rica, que morreu na cidade e Corte do Rio de Janeiro, deixando viúva D. Ana Joaquina Felícia de Oliveira e dois filhos. Foi testamenteiro o Doutor Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos.

Data de abertura: 21.07.1814

Descrição	**Peso**	**Valor (rs.)**
Jóias		
Um hábito de Avis cravado de pedras	–	24$000

Fonte: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)/Casa do Pilar, *Inventários*, 2º Ofício, Códice 47, Auto 520, f. 4.

Los dibujos de Giovanni Miccione en el *Inventario General de Joyas* de 1773 de Casa Caracciolo di Brienza en el Archivo de Estado de Nápoles

JAVIER VERDEJO VAQUERO
ANA ELISA PÉREZ SABORIDO
Seconda Università degli Studi di Napoli

Introducción: la configuración de la identidad en la sociedad del *Settecento* a través de la joya

Afirmaciones tales como "esa expresión es agradable" o "esa combinación de colores está mal elegida", aun demostrando una aparente ingenuidad, llevan implícitas un gran nivel de exigencia en cuanto al comportamiento social[1]. Durante el siglo XVIII, esta selección de comportamientos así como el "sentido del buen gusto" quedan todavía en manos de un reducido grupo aristocrático. Es precisamente la carrera iniciada por el prestigio entre la incipiente clase burguesa y la aristocracia cortesana el motor que alimenta el deseo de esta última por diferenciarse del resto. La supremacía económica que paulatinamente adquiere la burguesía durante el siglo XVIII la dota de una notable capacidad para el acceso al mercado del traje y el adorno personal. Esta situación le permite construir, en cierto modo, una apariencia específica que se establece como diferenciador estamental, permitiendo consolidarse como un nuevo grupo social con consciencia de sí mismo. Para ello, la burguesía asumirá los modos y ceremoniales aristocráticos siguiendo la difusión vertical del gusto o *trickle down*

1 N. ELIAS, *El proceso de la civilización*. Madrid, 1998, p. 507.

theory[2]. En este contexto social basado en el juego de las apariencias, la aristocracia se ve empujada, como señala Norbert Elias, a imponer nuevos ceremoniales que la diferencie: “es muy posible que haya personas elegantes que no captan suficientemente las delicadezas de nuestra lengua [...]. Esta «delicadeza» [...] está confiada exclusivamente a un pequeño número de personas”[3]. Se genera así durante este periodo una pugna constante entre estos dos estratos sociales que se retroalimenta. La aristocracia impone ceremoniales que la burguesía imita en busca del ascenso social. A pesar de la reconfiguración constante de los códigos estéticos identitarios por parte de la nobleza para mantener su *status*; paulatinamente la burguesía impone de forma decidida y consciente códigos propios en contraposición a las formas cortesanas[4].

La consolidada aristocracia cortesana, incuestionable en épocas anteriores, experimenta durante esta centuria la necesidad real de reforzar su identidad por encima de esta nueva clase emergente, a fin de combatir cualquier amenaza que pueda afectar sus privilegios hereditarios[5]. Este “marcar tendencia” se basa, por tanto, en el deseo aristocrático de reforzar su *status*, más que en cuestiones de estética o moda[6]. Se generan así nuevos códigos visuales que determinan la pertenencia del individuo a un estrato social concreto. El valor intrínseco del adorno personal como tradicional aparato de identificación social dejan ahora espacio a “las delicadezas” señaladas por N. Elias. Nos referimos a una serie de códigos sociales basados en las sutilezas de un comportamiento más refinado y sinónimo de “buen gusto” que determina, a su vez, el prestigio del individuo.

En este contexto de apariencias que atañe a las altas esferas de la sociedad, es necesario subrayar la importancia de los ceremoniales cortesanos, puesto que es en la Corte donde se originan las primeras manifestaciones del lujo[7]. A fin de seguir los gustos impuestos por los monarcas, muchas de las familias aristocráticas se ven obligadas a arriesgar sus fortunas. La “compra de lujo” y el “consumo vistoso” serán los únicos distintivos para aquellos no poseedores de nada más aparte de la propia riqueza. La progresiva importancia otorgada otrora a las Leyes Suntuarias[8] permite ahora al plebeyo competir en apariencia con la nobleza de sangre en base al consumo suntuario[9], generándose como resultado un amplio mercado del producto de lujo hasta entonces restringido a la élite.

2 V. CODELUPPI, *Che cosa è la moda*. Roma, 2003, p. 7.

3 N. ELIAS, ob. cit., p. 507.

4 Ibídem, p. 517.

5 Ibídem, p. 509.

6 A. ÁLVAREZ OSSORIO, “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (SS. XVI-XVIII)”. *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* nº 17 (1998-1999), p. 265.

7 C. BORGHERO, *La polemica sul lusso nel Settecento francese*. Torino, 1974, p. XIX.

8 Las Leyes Suntuarias establecen, entre los siglos XVI y XVIII, el orden jerárquico de la apariencia, vetando el acceso al lujo por parte de los plebeyos. Véase M.G. MUZZARELLI, “Le leggi suntuarie”, en M. BELFANTI y E. GIUSBERTI, *Moda e società dal Medioevo al XX secolo*. Torino, 2003, pp. 185-220.

9 A. ÁLVAREZ OSSORIO, ob. cit., p. 207.

La joya se establece como objeto de estudio que evidencia tanto los mecanismos internos de la sociedad en proceso de reconfiguración, como la preeminencia del influjo francés que se propaga por Europa durante esta centuria. El inventario de joyas de Casa Caracciolo di Brienza junto con los dibujos realizados por Giovanni Miccione en 1773 se establecen como fiel testimonio de los cambios que se producen al interno de la sociedad napolitana de este periodo. La aristocracia partenopea demuestra, bajo el amparo de la corte borbónica de gusto francés, una especial atención en la adquisición de piezas de joyería de excelente factura acorde con las más exquisitas manufacturas en boga en las cortes europeas. La adquisición de alhajas de "corte moderno" facilita a la aristocracia napolitana establecer notables diferencias con la incipiente burguesía que, durante los años precedentes a la instauración borbónica, demuestra ya una clara determinación en su objetivo por estar *à la page* en favor del reconocimiento social.

El "Inventario General de todas la Joyas de Casa di Brienza" de 1773

El valor intrínseco de la joya comporta su remodelación según el vaivén de las modas, o su destrucción en épocas de carestía. Del mismo modo, diferentes sucesos histórico-políticos han reducido notablemente el material conservado dificultando así su estudio. Es necesario acudir a fuentes secundarias para profundizar en el conocimiento de la joyería del siglo XVIII. Una de las principales fuentes que permiten conocer la producción de este periodo son aquellos inventarios donde aparecen descritas las dotes aportadas por las jóvenes que contraían matrimonio. Más allá de la información antropológica que este tipo de documentos ofrece en relación a las estrategias de ascenso social[10], su valor reside, además, en las detalladas descripciones de las alhajas que conforman dichas dotes en el momento de su redacción[11].

En este contexto incluimos el documento que ahora nos ocupa: *Inventario Generale di tutte le Gioje, che in oggi 30. Maggio 1773. Esistono nell' Illre Casa di Brienza, consistenti in due interi Concerti ed altre Gioje sciolte*. Se trata de un cuaderno (48,5 x 40 cm)[12] compuesto por un total del 43 páginas que recoge los pagos realizados por la casa Caracciolo di Bienza entre los años 1766 y 1774 a favor de hasta nueve plateros de oro y orfebres diferentes[13]. En el presente estudio nos concentraremos, sin embargo, en el inventario de joyas realizado en el año 1773 con motivo del matrimonio entre el marqués Litterio Caracciolo, Príncipe de Atena y doña Sofía Ruffo. Para la ocasión fueron realizados por mano de los joyeros don Ignazio Nasti y Giovanni Miccione dos aderezos completos a partir de piedras de Casa y otras tantas adquiridas para la ocasión. Si bien el interés despertado por estos

10 Ibídem.

11 Véase J. VERDEJO VAQUERO, "La richezza imitata" la joyería burguesa napolitana durante la mitad del siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 607-618.

12 Archivio di Stato di Napoli. Caracciolo di Brienza, Fs. 33.

13 N. D'ARBITRIO, *Un gioiello per la Regina*. Napoli, 2006, p. 23.

documentos se concentra en los dibujos atribuidos a la mano de Giovanni Miccione, el valor arrojado por la descripción detallada de las piezas representadas aporta preciosos datos para el conocimiento de la joyería partenopea del segundo cuarto del siglo XVIII. Como resultado del estudio directo del documento se desprende el empleo de un vocabulario específico diferente a la terminología francesa usual durante este periodo. Además, la minuciosa descripción permite obtener entre otros, datos acerca del valor monetario alcanzado por estas alhajas, evidenciando así la importancia social concedida por las familias aristocráticas a este tipo de patrimonio. Por todo ello, consideramos de gran importancia incluir en el presente estudio un fragmento transcrito del documento analizado.

21
Colletiva generale di tutte le descritte Gioje

Concerto, o sia Indrizzo di Brillanti consistente in Gogliè, Orecchini, Tuppo, Cinque spilloni, due Ciappe, due Manizze, ed un Anello, e Ricordino, si due ultimi regalati alla Sig[a]. Marchesa D. Sofia Ruffo dal Sig. Marchese D. Litterio Marito, compresa anche la sua manifattura… 9669:54.

Altro Concerto, o sia Indrizzo di Diamanti bozzeti, e Rubbini consistente in Gogliè, Oriecchini, Tuppo, due Ciappe, due Manizze, dodici Spilloni, una Penna di Perle, ed un'Anello regalato dal fù Sig. Gennaro Ad. Caracciolo alla d: Sig[a]. Marchesa D. Sofia, compresa anche manifattura… 3846:35.

Importo di tutti due di: Concerti, o siano Indirizzi… 13515:89.

Una Pioggina regalata dal Sig. Marchese alla d: Sig[a]. Marchessa… 138:75.

Fioccaglie di Smeraldi di Casa... 307:50.

Anello contornato di Diamanti ed Smiraldo in mezzo di Casa… 39:50.

Un'altro Anello con Cameo, e due Rubbini regalato dal Sig. Marchese alla Sig[a]. Marchessa … 6.

Brillianti signati in una Scattola di Oro di Casa… 8.

571:75.

Importano dunque tutte le sole Gioje della Casa di Brienza… 14087:64.

Litterio Caracciolo March. De Brienza

Giovanni Miccione *Giuseppe Bone*

Los dibujos de Giovanni Miccione en el Archivo de Estado de Nápoles

Un análisis crítico de la bibliografía reciente, y en especial de los trabajos de Amelia Aranda Huete sobre los dibujos conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid[14], consiente proponer una nueva interpretación de las joyas representadas por Miccione que difiere de aquella realizada en 1982 por Angela Catello[15]. Esta especialista en joyería settecentesca describe las piezas representadas en la zona superior izquierda de ambos aderezos (lám. 1) como dos *manizze* o brazaletes realizados siguiendo un motivo vegetal continuo. El *pendente*, indicado como "solo", se dispondría, a modo de pulsera, sobre una cinta de terciopelo junto con aquellas piezas de perfil circular que Catello identifica como *ciappe*[16]. Entre los dibujos de joyas realizados con motivo de la boda de la Infanta María Luisa de Borbón en 1764[17], Aranda Huete recoge piezas de factura similar a las anteriormente descritas. Si bien el diseño de las primeras se complica con la adición de una o más caídas en forma de herradura, nos permite reconocer en las alhajas representadas por Miccione collares con motivo central en forma de lazo al que se le añade un elemento pendiente. Esta alhaja aparece denominada en el inventario que precede a los diseños con el término *Gogliè*[18]. Es importante destacar el carácter desmontable e intercambiable de la joya como característica de la producción del periodo, permitiendo la combinación sus elementos, así como su empleo en función de un acontecimiento específico. Este hecho explica por qué Micione señala como "solo" aquella pieza que pende del lazo central del collar. Asimismo, el autor representa una sola parte del desarrollo de éste, especificando a través de la nota la realización de una segunda pieza de idéntica factura que viene a completar el conjunto. Esta disposición se repite en ambos aderezos. *María Luísa de Parma, princesa de Asturias* luce en el retrato realizado hacia 1765 por Anton Raphael Mengs[19] un collar similar a los representados por Miccione, si bien éste se dispone sobre una cinta de terciopelo negro siguiendo la moda imperante. Un interesante ejemplar de *Gogliè* de diamantes con cruz *a pendant* aparece representado en *Ritratto di gentiluomo* atribuido a Gaspare Traversi y fechado en torno a 1765[20]. El personaje indica con la mano derecha la presencia de una figura hoy ausente y que con toda seguridad corresponde a su esposa. La iconografía del cuadro, donde aparece representado sobre la mesa un magnifico aderezo

---

14 Véase A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia". *Reales Sitios* nº 115 (1993), pp. 33-39 y "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III". *Reales Sitios* nº 137 (1998), pp. 44-53.

15 A. CATELLO, "Il gioiello napoletano del settecento", en F. STRAZZULO, *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, 1982, p. 24.

16 Ibídem.

17 A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas para la boda…" ob. cit., p. 46.

18 El collar puede aparecer denominado en los documentos napolitanos de la época con los términos de *goliera* o *gogliè*. Véase N. D'ARBITRIO, ob. cit., p. 20.

19 Museo Nacional del Prado, Madrid, nº de inv. 2189.

20 Colección privada. Véase M. PISANO, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*. Napoli, 1996, p. 84.

de diamantes y rubíes, se vincula con la tradición aristocrática basada en la cesión de las joyas familiares por parte del primogénito a su esposa[21]. La escena en cuestión contextualiza, sin lugar a dudas, la ejecución de las alhajas de Casa Caracciolo.

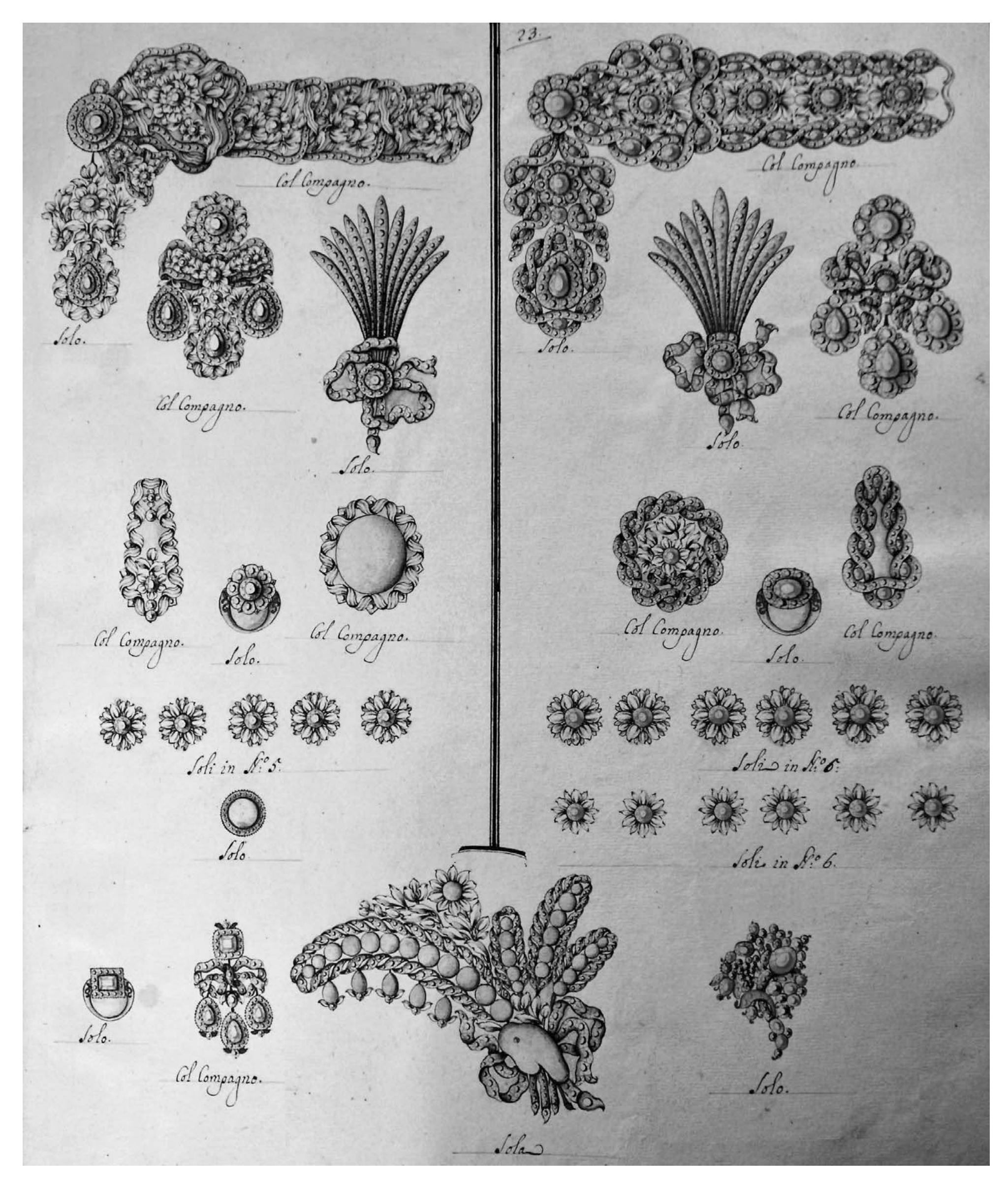


LÁMINA 1. *GIOVANNI MICCIONE. Aderezos (1773). A.S.N., Nápoles (Italia).*

21 Ibídem.

Aquellas piezas denominadas como *ciappe* en el inventario que acompaña a los dibujos de Miccione; dos en el aderezo de brillantes, dos en aquél de rubíes, y que A. Catello describe como hebillas para pulsera son en realidad *alamares*. Aranda Huete define el *alamar* como "una presilla con su botón o un ojal superpuesto que se cosía en el borde del vestido o de la capa abotonándola aunque en ocasiones tenía una función puramente decorativa"[22]. Al igual que ocurre con el lazo, el *alamar* nace como una pieza textil de carácter funcional que se retoma a partir del siglo XVIII en su forma metálica. En el retrato de *María Amalia de Sajonia* realizado hacia 1740 por Giovanni Maria della Piane y depositado en el rectorado de la Universidad de Sevilla[23] la soberana luce un conjunto de seis *alamares* dispuestos en orden decreciente. Ejemplar realizado en oro y guarnecido con piedras de color luce *María Luisa Gabriela de Saboya, cazadora* en el retrato de Miguel Jacinto Meléndez realizado hacia 1712[24].

Bajo la Gogliè aparecen representados *Orecchini*; es decir, pendientes y un *Tuppo* (lám. 2). Los pendientes, que aparecen denominados en otros inventarios napolitanos de la época como *fioccagli*[25], reproducen las formas del popular *girandole* francés. Este tipo de pendiente se compone tres elementos independientes de diseño unitario: un *broquelillo*, un cuerpo central y tres o cinco piezas colgantes. En la obra anónima, *Retrato de una Dama,* conservada en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid[26] puede observarse un ejemplar de *girandole* que guarda gran similitud con las piezas representadas por Miccione. Por su parte el *Tuppo*, *aigrette* según la denominación francesa, lo relacionamos con el *airón* o la *garzota* española. La primera se compone de una pieza en forma de botón del que parten grandes plumas negras mientras que la *garzota*, repitiendo el diseño anterior, emplea plumas blancas. Este tipo de piezas alcanzan su auge durante la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, y debido a la escasez y alto precio de las plumas empleadas, éstas fueron finalmente sustituidas por piezas metálicas. Durante el siglo XVIII este tipo de alhajas se estiliza, reduciendo el metal empleado a favor del uso de abundante pedrería[27]. Un interesante ejemplar de *Tuppo* guarnecido con diamantes puede observarse en el retrato de *Maria Carolina di Borbone* realizado hacia 1780 por Francesco Liani[28].

Las piezas de perfil circular presentadas a continuación por Miccione aparecen definidas en el inventario bajo el término *manizze*. Los plateros de oro de la época limitaron sus intervenciones a la realización de estas piezas. Nos referimos a los *muelles* o *pulseros* que cierran los brazaletes. La función de estas piezas era aquella de abrochar las *manillas*. Su diseño siguió la evolución morfológica del resto de

---

22 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, p. 396.

23 Museo Nacional del Prado, Madrid, nº de inv. 5480.

24 Museo Cerralbo, Madrid, nº de inv. VH 0470.

25 Véase J. VERDEJO VAQUERO, ob. cit., p. 609.

26 Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, nº de inv. 03796.

27 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte…* ob. cit., p. 378.

28 Museo Campano, Capua (Italia). Véase A. CATELLO, ob. cit., p. 24.

las alhajas del periodo. Así, el aderezo de diamantes y rubíes (lám. 1) incluye un ejemplar, “col compagno”, decorado a base de motivos vegetales, tendencia en boga a partir de los años 60 de esta centuria. Similar ejemplar luce *La Contesa Filo della Torre di Santa Susanna* en la obra atribuida a Gaetano De Simone realizada hacia 1772[29]. Es, sin embargo, el modelo de perfil ovalado con retrato miniado y orla de pedrería o perlas, aquél que alcanza una mayor difusión. Miccione representa en el aderezo de diamantes un *muelle* con orla y espacio central vacío destinado a albergar una miniatura. Véase como *María Contreras de Vargas Machuca* luce en el retrato realizado por Agustín Esteve entre 1777 y 1800[30] una *manilla* de perlas de varias vueltas con *muelle* miniado.

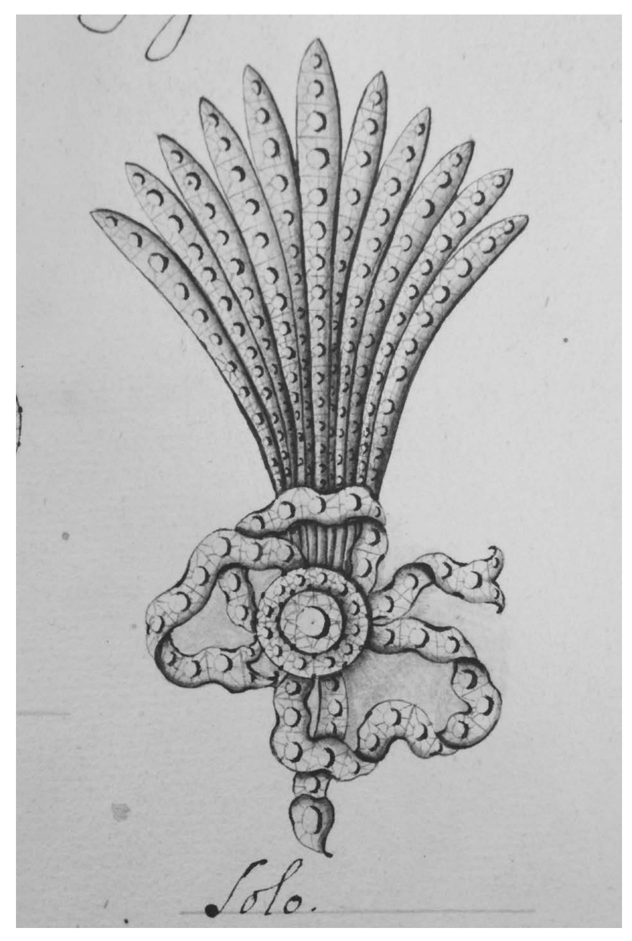


LÁMINA 2. *GIOVANNI MICCIONE. Tuppo (1773). A.S.N., Nápoles (Italia).*

29 Colección privada. Véase M. PISANO, ob. cit., p. 99.
30 Museo Cerralbo, Madrid, nº de inv. 01735.

Los aderezos se completan con *Spilloni* y *Anello*. Los *Spilloni* recogidos en el inventario se corresponden con alfileres de cabello, también conocidos como *tembladera*, *tembleque* o *chispa*. De motivos vegetales; cinco en el aderezo de diamantes y doce en aquél de rubíes, su función, además de adornar el cabello, era aquella de sujetar los complicados peinados y postizos que lucen las damas de la época. El origen de este tipo de piezas, según Priscilla Muller, se encuentra en el comercio con China, donde los peinados se decoraban con flores y pájaros "vibrantes"[31]. Los anillos representados, uno por cada aderezo, siguen los motivos decorativos del conjunto al que pertenecen.

Como elemento distintivo, el aderezo de brillantes representado por Miccione incluye una pieza denominada como *Ricordino*. Se trata de una pequeña pieza de perfil circular con orla de pedrería y espacio interno vacio. Por su parte, el aderezo de diamantes y rubíes se completa con una *Penna di Perle* (lám. 3). Relacionamos ésta pieza con la *piocha* representada en la zona central inferior del folio. La *Penna*, recogida en otros documentos de la época con el término *Pioggia*, se identifica con la *piocha* española. Su nombre procede del efecto que se obtiene al suspender del cuerpo central de la joya mediante finos hilos metálicos piezas de forma almendrada que, al movimiento de la cabeza, simulaban gotas de lluvia que se deslizan por el cabello.

Estos aderezos, que alcanzan un valor total de 13.515 ducados, se completan con una serie de piezas realizadas a partir de piedras preciosas propiedad de la Casa Caracciolo di Brienza. Así, la totalidad de las piezas entregadas a la marquesa Sofia Ruffo con motivo de su matrimonio alcanza un valor de 14.087 ducados. Algunas de estas piezas aparecen recogidas entre los dibujos de Miccione. De izquierda a derecha, en la zona inferior de la página, encontramos un *Anello contornato di Diamanti ed Smiraldo in mezzo di Casa, Fioccaglie di Smeraldi di Casa* y *Una Pioggina regalata dal Sig. Marchese alla d: Sig^{a}. Marchessa*. Esta última pieza, decorada con piedras de tonalidades rojizas, amarillas y azules, reflejan el grado de fantasía que alcanzan a finales de la centuria las alhajas empleadas en la decoración del cabello. Piezas de similar factura luce *Enrica Ruffo di Scila* en el retrato anónimo fechado en torno a 1722[32].

Los dibujos de Giovanni Miccione y su relación con el contexto europeo

A lo largo de la descripción ofrecida en relación de las piezas representadas por Miccione hemos establecido, en más de una ocasión, destacadas similitudes entre las joyas partenopeas y las alhajas representadas en algunos retratos civiles españoles. El canal privilegiado que relaciona por motivos dinásticos el Reino de las Dos Sicilias y España explica el porqué de éstas. Sin embargo es Francia, que desde finales del siglo XVII exporta sus modelos al resto de Europa, el principal referente

31 P. MULLER, *Joyas en España, 1500-1800*. Nueva York, 2012, p. 158.

32 Colección privada. Véase Véase A. CATELLO, ob. cit., p. 46.

de buen gusto durante todo el siglo XVIII. Observamos cómo a partir de 1750 se percibe una destacada aceleración en el proceso de la difusión de la moda francesa mediante estampas, dibujos, tratados y a las ya por entonces populares *poupé de mode*. La progresiva implantación de un lenguaje formal parisino en cuestiones de apariencia se acentúa gracias a la difusión de los conocidos como *recueils de dessins de joaillerie*. Estos cuadernos de modelos de joyería alcanzan una amplia difusión en comparación con la escasa tirada que tiene este tipo de publicaciones en épocas anteriores[33]. Como resultado se observa la homogenización del gusto en materia de joyería en toda Europa. Entre los fondos de la Biblioteca Nazionale di Napoli se conserva un ejemplar del tratado de Jean-Henri-Prosper Pouget[34], *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, editado en Paris en 1762. Las similitudes entre las piezas de Miccione y aquellas recogidas en el tratado de Pouget evidencian la capacidad por parte de la aristocracia partenopea en seguir los modelos en boga en el resto de las grandes cortes europeas.

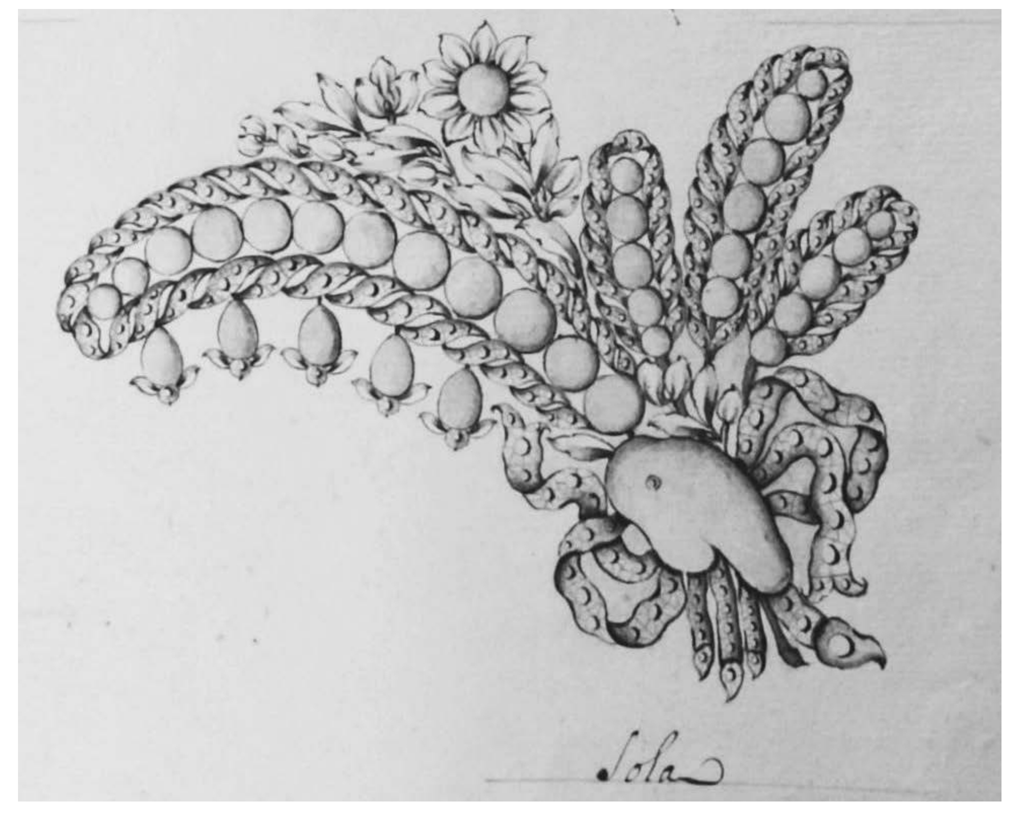


LÁMINA 3. *GIOVANNI MICCIONE. Penna di Perle (1773). A.S.N., Nápoles (Italia).*

33 J. LANLLIER y M.G. PINI, *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. Bibliothèque des Arts. Paris, 1971, p. 104.

34 Biblioteca Nazionale di Napoli, BIB. PROV. 12. 335.

El motivo decorativo principal según el cual se articulan los dibujos de Miccione es la forma vegetal. Consideramos necesario, por tanto, añadir algunas notas acerca del auge de éste y su introducción en el campo de la joyería del setecientos.

Europa es invadida a partir de la segunda mitad del siglo XVI de nuevas y numerosas plantas exóticas que, provenientes del Nuevo Mundo, de la Península Balcánica y de Asia Oriental, desencadenan la pasión por las flores bulbosas de vivos colores. Emblema del siglo XVII es el tulipán. Esta nueva flor que penetra en Europa suscita no sólo el interés de botánicos y naturalistas. El tulipán se convierte en un auténtico producto de lujo, generando un característico fenómeno denominado "tulipomania" que afecta notablemente al traje. Durante los primeros años del siglo XVII aparecen los conocidos como *Florilegi*, textos estampados y coloreados en acuarela que recogen las representaciones de las flores más apreciadas de la época. Si bien muchas de estas obras se relacionan estrechamente con un ámbito científico, pronto son empleadas por pintores de naturalezas muertas, tejedores, joyeros y orfebres entre otros. En relación a esto, Nicholas Cochin publica en París en 1645 *Livre Nouveau de Fleurs très útil pour l'art d'Orfevrerie, et autres*. La obra, destinada a joyeros, orfebres, artesanos del coral y los pintores de cerámica, es concebida como cuaderno de modelos a imitar. Otro texto de gran importancia para la implantación definitiva de las formas vegetales en la joyería europea de los siglos XVII y XVII es *Livres De Fleurs Propre pour Orfevres Et Graveurs*, realizada y editada en París por Jacques Vauqueren el año en 1680. Este grabador, activo en Blois durante la segunda mitad del siglo XVII y miembro de una importante familia de orfebres, introduce definitivamente el motivo floreal, divulgando y transfiriendo en el campo de la joyería el motivo de la guirnalda y del *bouquet*, típico de las naturalezas muertas de la época.

Si bien este comercio en auge marca la introducción del motivo floreal en la joyería del Seiscientos, ésta se basa, además, en motivos de carácter material. Se observa una disminución en el empleo de las piedras preciosas motivada, probablemente, por el colapso de las minas activas en este periodo. Esta situación favorece el desarrollo de toda una amplia variedad de alhajas decoradas a esmalte donde el virtuosismo de su diseño prima sobre el valor intrínseco del material empleado. El motivo floreal se adapta, por lo tanto, a las exigencias de del gusto en boga. Asimismo, es necesario destacar como las férreas Leyes Suntuarias impiden el acceso a determinadas piezas preciosas a ese sector de la sociedad enriquecido y carente de título, motivando la popularidad de estas alhajas[35].

Durante el siglo XVIII la joya muta nuevamente. Se abandona el esmalte a favor del empleo de las piedras preciosas. Este hecho aparece fuertemente relacionado con la apertura de las minas de Brasil. Se reduce el metal empleado en la ejecución de las alhajas y las piezas muestran ahora un aspecto aéreo. Si el motivo del lazo marcará la producción durante los años 40 de esta centuria, a partir de los años 60 asistimos

35 L. CASPRINI, "Florilegio simbolico. Il significato dei fiori nei gioielli del XVII e XVIII secolo", en L. LENTI y D. LISCIA BEMPORAD, *Gioielli in Italia. Sacro e profano, dall'antichità ai giorni nostri*. Venezia, 2001, pp. 101-131.

a un nuevo auge del motivo vegetal, siempre presente durante las primeras décadas del siglo. Las últimas décadas del XVIII se caracterizan por la combinación bizarra de los elementos decorativos hasta entonces empleados, dando lugar a alhajas de gran fantasía y ricas en decoración. Este es el caso de las piezas que nos ocupan que, realizadas en 1773, recogen el gusto imperante en Europa a través de un filtro puramente napolitano caracterizado por el empleo de las piedras coloreadas y la tendencia a la rocalla barroca de sus formas.

Conclusiones

En definitiva, el presente artículo pone de manifiesto la importancia de las fuentes secundarias como fuente esencial para el estudio de la joyería del siglo XVIII. Más allá de las características formales que se desprende de la lectura crítica y razonada de los dibujos de Giovanni Miccione, este conjunto de documentos nos ofrece una visión de carácter socio-cultural de la realidad partenopea del Settecento. A través de este análisis crítico se ratifica la importancia del estudio de la joya como testimonio de la reconfiguración de una sociedad en proceso de cambio. Así mismo, a través de la lectura formal de las piezas representadas por Miccione verificamos las relaciones que vinculan Nápoles con el contexto europeo. Las alhajas aquí analizadas en contraposición con los retratos civiles españoles analizados y otros documentos galos tales como la obra de Pouget, evidencian el gusto "moderno" de una sociedad sensible a las formas y motivos internacionales. Más allá de la rica información que este estudio aporta al campo especifico de la joyería, revela algunos importantes datos relación al binomio joya-economía, pues el acceso al material precioso determina en gran parte los cambios que sufre el lenguaje formal de la joyería europea entre los siglos XVII y XVIII. Finalmente, cabe resaltar cómo la joya, más allá de su valor intrínseco, destaca por su importancia simbólica en un contexto social caracterizado por la lucha de clases que persiguen alcanzar, a través de la apariencia, un determinado prestigio que se traduce, a su vez, en la obtención de significativos privilegios sociales.

Bibliografía

A. ÁLVAREZ OSSORIO, "Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (SS. XVI-XVIII)". *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* nº 17 (1998-1999), pp. 263-278.

A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia". *Reales Sitios* nº 115 (1993), pp. 33-39.

A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III". *Reales Sitios* nº 137 (1998), pp. 44-53.

A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999.

C. BORGHERO, *La polemica sul lusso nel Settecento francese*. Torino, 1974.

L. CASPRINI, "Florilegio simbolico. Il significato dei fiori nei gioielli del XVII e XVIII secolo", en L. LENTI y D. LISCIA BEMPORAD, *Gioielli in Italia. Sacro e profano, dall'antichità ai giorni nostri*. Venezia, 2001, pp. 101-131.

A. CATELLO, "Il gioiello napoletano del settecento", en STRAZZULO, F., *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, 1982, pp. 11-44.

A. CATELLO, "Gioielli di Corte", en N. SPINOSA, *I Borbone di Napoli*. Napoli, 2009, pp. 467-474.

V. CODELUPPI, *Che cosa è la moda*. Roma, 2003.

N. D'ARBITRIO, *Un gioiello per la Regina*. Napoli, 2006.

N. ELIAS, *El proceso de la civilización*. Madrid, 1998.

J. EVANS, *A History of Jewellery*. London, 1970.

J. LANLLIER y M.G. PINI, *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. Paris, 1971.

V. MARTINI, *Gioielli regali: ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*. Milano, 2005.

P. MULLER, *Joyas en España, 1500-1800*. Nueva York, 2012.

M.G. MUZZARELLI, "Le leggi suntuarie", en M. BELFANTI y E. GIUSBERTI, *Moda e società dal Medioevo al XX secolo*. Torino, 2003, pp. 185-220.

M. PISANO, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*. Napoli, 1996.

J. POUGET, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. París, 1762.

R. RUOTOLO, "Arte e civiltà a Napoli alla corte dei borbone", en N. SPINOSA, *I Borbone di Napoli*. Napoli, 2009, pp. 281-315.

J. VERDEJO VAQUERO, "La richezza imitata" la joyería burguesa napolitana durante la mitad del siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 607-618.

ESTE LIBRO, EL DÉCIMO SEXTO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 30 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2016,
EN LA VÍSPERA DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS
Y DE LOS JOYEROS

Portento del arte,
gloria y honor de la platería,
patrón San Eloy,
admirado por artífices y estudiosos